cahiers du
CINEMA

254-255

CHILI 1970-1973 :

Appareils Idéologiques d'Etat
et Lutte de Classe.
(Entretien avec Armand Mattelart.)

CRITIQUES.

Histoires d'A., Bicots-nègres, vos voisins,
Vincent, François, etc.

Kashima Paradise
Entretien avec B. Deswarte et Y. Le Masson

CINEMA ANTI-IMPERIALISTE
AU PROCHE-ORIENT
Kafr Kassem

CINEMA ET HISTOIRE. I.

BRECHT.
Extraits du Journal de travail (inédit).

15 F.





N° 254-255 DECEMBRE 1974 - JANVIER 1975

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 9, passage de la Boule-Blanche (50, rue du Faubourg-Saint-Antoine), 75012 Paris. Administration-abonnement : 343-98-75. Rédaction : 343-92.20.

APPAREILS IDEOLOGIQUES D'ETAT ET LUTTES DE CLASSES



CHILI 1970-73

L'initiative de cet entretien avec Armand Mattelart a deux origines. Il s'agit d'abord de prolonger l'enquête commencée ici même sur le cinéma chilien avec les entretiens Helvio Soto et Miguel Littin. Ces entretiens dépassaient rapidement le cadre du cinéma et posaient des questions plus générales à propos de la politique suivie par l'Unité Populaire en matière de culture et d'information. Ces questions nous semblaient incontournables, à la fois pour situer le cinéma chilien par rapport aux autres appareils culturels et pour poursuivre une réflexion entamée ici même, et un peu délaissée, sur les Appareils Idéologiques d'Etat. Or, quelles que soient par ailleurs leurs divergences ou les nuances dans leurs propos, Soto comme Littin étaient d'accord sur un point. Soto affirmait (nº 249, p. 8) : « M. Allende avait, c'est sûr, des dossiers tout prêts concernant la politique, l'économie, etc. Mais sur le plan de la culture, de l'information, rien. Il n'y eut jamais de plan d'ensemble et il fallut improviser. » Et, parlant de la préparation de **La Terre promise,** Littin : « J'ai quitté Chile-Films parce qu'il est vite apparu qu'il y avait entre moi et les bureaucrates qui s'occupaient de la gestion un désaccord profond sur la fonction du cinéma dans le processus populaire que nous visions. » (Nº 251-252, p. 64.)

Nous avons donc voulu y voir de plus près, comprendre le rôle des A.I.E. dans les trois années d'Unité Populaire pendant lesquelles ils constituèrent des enjeux de lutte, la politique de l'U.P. à leur égard, ses limites, ses erreurs. La lecture du livre récent d'Armand Mattelart, **Mass media, idéologies et mouvement révolutionnaire. Chili 1970-1973,** paru aux Editions Anthropos, n'a pu que confirmer l'intérêt qu'il y a d'avancer sur ce terrain des éléments d'information et d'analyse. L'entretien avec A. Mattelart va dans ce sens. En tant qu'enseignant au Chili entre 1962 et 1973, dirigeant un groupe de recherches en idéologie et communication de masse, expert auprès de la Présidence de la République, mais aussi en tant que marxiste-léniniste, il a répondu à nos questions.

La seconde origine réside dans l'évolution même des **Cahiers** : depuis un an, dans le nouveau système de questions que cette évolution nous a amenés à poser, à nous poser. Résumons. Dans le numéro 249, en réfléchissant sur un film de René Allio **(Rude journée pour la reine),** nous commençons à sortir **réellement,** concrètement à partir d'un produit artistique, de la conception de l'Idéologie comme envers de la Science. Cette sortie nous oblige à écrire « idéologies » au pluriel. Et de là, à penser leur opposition, leur lutte, leur coexistence, leurs formes, comment elles prennent corps. Dans le numéro 250, la venue de Dario Fo à Paris (et à Besançon) balise un terrain à la fois très vieux et nouveau, celui de la culture et de la parole populaires. La venue de Dario Fo est l'occasion de voir à l'œuvre, **positive,** une pratique artistique cherchant à servir le mouvement révolutionnaire, en prise directe sur les questions qu'il agite. Dans le numéro 251-252, à partir du phénomène de la mode rétro, c'est un autre thème, celui de la mémoire populaire, qui est évoqué avec Michel Foucault. « Si on tient la mémoire des gens, on tient leur dynamisme. » Au même moment s'ébauche un dialogue, un échange de réflexion et de bilans, avec ceux qui travaillent ici, aujourd'hui, en France, à l'archive de cette mémoire populaire. Archive qui a un nom : **cinéma militant.**

Cette évolution, cet ensemble de raisons, font qu'il nous parait important de soutenir le film de Miguel Littin, **La Terre promise,** lorsqu'il est distribué, et de le soutenir contre la relative méconnaissance dont il est l'objet. Dans ce film, ce que nous reconnaissons, condensé, c'est bien ce nouvel ensemble de questions ; questions sur la lutte idéologique, où pouvoir, savoir, mémoire sont à la fois des mots très simples et les éléments de débats qui n'ont pas encore, théoriquement ni pratiquement, leur lieu.

On pourra dire que le Chili n'est pas la France et nous accuser d'exotisme. Le danger existe. Mais pour nous, comment penser une seconde que le détour par le Chili est évitable ? On sait aujourd'hui que le temps qui s'écoule entre une conjoncture historique faite d'événements et son insertion officielle dans la grande Histoire est de plus en plus court. Le développement des grands appareils de communication n'y est pas étranger. Il ne se passe pas cinq ans que déjà les événements de mai 1968, la nouvelle politique qui commençait à naitre, deviennent une chose réglée en soi, codifiable, à inscrire dans la chaine des événements. Un moyen de rendre mort quelque chose qui nourrit encore les bouleversements à venir. Dès

lors qu'une expérience comme celle du Chili a lieu, elle est aussi un défi à la pensée du mouvement ouvrier international et son échec le concerne. Il n'est pas sûr que l'extrême-gauche ait tiré, jusqu'au bout, les leçons de cet échec, d'autant qu'il est principalement analysé en France à travers la grille révisionniste. Contre elle, tirer **nos** leçons n'est pas de l'exotisme. Jusqu'à un certain point, des pans entiers de l'expérience chilienne sont transposables en France ou en Italie. Encore faut-il se donner les moyens de penser ces leçons, de leur donner un corps théorique qui spécifie le cadre et le lieu d'énonciation des questions, ce qui est tenté ici même avec Armand Mattelart.

S'il nous fallait, au prix d'un certain resserrement et sans doute de schématismes, déterminer, définir, les **nœuds de questions** évoquées dans cet entretien, on pourrait les faire figurer sous quatre têtes de chapitre.

1. **Les idéologies au pluriel.** Comment une idéologie dominante n'exerce sa domination qu'à travers un certain type de matérialité (les A.I.E.) qui spécifie le mode selon lequel elle s'**énonce** ET celui selon lequel elle exige d'être appropriée par des sujets. Comment une idéologie dominée — qui n'est souvent, à l'état embryonnaire, que le **décalage** entre la manière dont l'idéologie dominante veut être appropriée par les masses et l'appropriation, mise à distance qui en est faite — entretient un rapport problématique à ses bases matérielles. En période de lutte active, de critique en actes de la société capitaliste, le langage riche et vivant des masses (Mao) se prononce déjà, encore entaché de la parole réactionnaire, langage à qui il faut trouver une **scène**, ailleurs, incertaine, aléatoire. Aléatoire et souvent illusoire, car le tracé des pointillés qui sépare les deux langages n'est que la ligne de force d'un combat inégal. Formes d'existence d'une idéologie dominée : soit **défensives** à l'état de résistance, d'antidotes, soit **offensives**, lorsque les masses prennent en main le problème de leur autonomie politique et organisationnelle.

2. Un processus révolutionnaire, c'est d'une certaine manière l'occasion pour une idéologie dominée d'affirmer sa prétention à l'**hégémonie** au sens gramscien de « direction » : auto-organisation et organisation des autres couches sociales. Elle pose alors le problème des **appareils** : ceux dont elle hérite et dont il faut faire usage, ceux qu'elle doit créer dans la lutte. L'idée de la prise du pouvoir central n'est vivante qu'à partir des lieux où se condense l'idéologie dominée, critique, où celle-ci secrète ses propres appareils, les bases matérielles où elle s'édifie. Au Chili, les cordons industriels, en tant qu'ils s'opposent aux appareils restés aux mains de la bourgeoisie, sont des lieux où se mettaient en place de nouveaux mini-appareils de communication.

3. Dans la constitution de cette hégémonie, est immanquablement posé le problème de l'utilisation — pour ou contre elle, — du **savoir** déjà constitué, codé, distribué. Si disqualifier à priori ce savoir relève de l'ultra-gauchisme, ne lui poser aucune question est la marque d'un réformisme irresponsable. Car ce qui se joue derrière la question du savoir (de la compétence), ce sont les bases de l'alliance de classe avec la petite bourgeoisie.

4. Les porteurs de ce savoir (tous les spécialistes en critique de l'idéologie dominante) sont questionnés par le processus révolutionnaire. C'est ce que montre l'expérience chilienne, comme le montrait la grande révolution culturelle chinoise. Et ce n'est pas parce que s'ouvrent de nouveaux champs de savoir, avec les nouvelles questions théoriques que portent les nouveaux acteurs sociaux, que ces critiques de l'idéologie dominante se retrouvent automatiquement dans le « bon camp ». C'est ce que résume remarquablement Jacques Rancière (dans « **Mode d'emploi à Lire le Capital** », in **Les Temps Modernes**, nov. 1973) : « A chaque circonstance de la lutte des classes correspond une certaine position de la science, du rapport entre son objet et ceux de la perception et de la production, du partage qui s'y opère entre le visible et l'invisible, le phénomène et la loi, etc. »

Ces questions sont abordées dans cet entretien. Elles seront reprises ailleurs car elles permettent de baliser un terrain théorique et pratique considérable, dont l'éclairage fera retour, immanquablement, sur notre champ spécifique qu'est le cinéma.

Serge DANEY et Serge TOUBIANA.



« Je m'étais trompé en pensant qu'il suffisait qu'Allende parvienne au Gouvernement pour que tous les problèmes du peuple trouvent leur solution. » (Tiré du numéro 1 des Cuadernos de Educacion Popular, *janvier 1971.)*

Entretien avec Armand Mattelart

Cahiers : *Peux-tu nous faire un tableau descriptif des différents appareils idéologiques d'Etat au Chili en 1970, au moment où Allende arrive au pouvoir ? Quelle était l'importance des différents appareils les uns par rapport aux autres (presse, télévision, radio, cinéma) ?*

Armand Mattelart : En termes généraux et en essayant de pondérer l'importance relative des différents appareils idéologiques de diffusion, on peut dire que la radio était l'appareil le plus important. C'est-à-dire qu'environ 99 % de la population, que ce soit dans les villes ou dans les campagnes, avaient accès à des programmes radiophoniques. C'était donc le moyen le plus important, même si la lutte idéologique a paru s'exprimer avec plus de continuité et de violence dans la presse. Non seulement 99 % de la population avaient accès à cette radio, mais le mode de développement de la radio au Chili, qui a été installé par le R.C.A. — Radio Corporation of America — est très proche du mode de développement de la radio aux U.S.A. : c'est-à-dire qu'il y a de multiples chaînes de radiodiffusion. Le pays est réellement couvert de réseaux d'émetteurs radiophoniques locaux, provinciaux, et il n'y en a que quelques-uns (environ cinq) qui ont une portée nationale.

• *Omniprésence de la radio. Voir photo p. 5 :* Cerebro magico : *cerveau magique. La magie de la R.C.A.*

Il y avait au Chili, en 1970, 134 chaînes de radiodiffusion, installées dans des petites villes, des chefs-lieux de provinces, dans la capitale. Sur 134 chaînes de radiodiffusion — je précise que le Chili est un des pays les plus saturés dans le domaine — la gauche en contrôlait 36 et les forces de l'opposition 82, les autres se proclamant neutres. Je parle là des premiers mois de l'Union Populaire, mais en fait ce tableau n'a changé que très partiellement. Une partie de l'Unité Populaire, comme le Parti Socialiste, a réussi à acquérir, par achat, une des grandes chaînes de radio, de portée nationale.

Car il y a des propriétaires de radios, mais c'est l'Etat qui donne la concession. Certaines de ces concessions sont arrivées à échéance sous l'Unité Populaire et le Gouvernement n'a pas renouvelé ces concessions pour les capitalistes. Grâce à cela, certaines radios ont pu être octroyées — jamais étatisées — aux forces populaires. C'est ainsi que la Centrale Unique des Travailleurs a pu avoir une radio, chose qu'elle n'avait pas auparavant. D'autre part, certains partis ont racheté des radios. C'est ainsi que le P.S. a réussi à acquérir une chaîne de radiodiffusion nationale et certaines radios provinciales, et que le M.I.R. a racheté lui-même une radio qui avait appartenu à des propriétaires d'extrême-droite. *Mais l'acquisition de radios de la part d'une partie de la gauche n'a pas correspondu à une lutte, ni à une intensification des luttes à l'intérieur de l'appareil idéologique radiophonique.* Il n'y a eu ni expropriation, ni confiscation.

Une femme qui reste chez elle écoute la radio cinq ou six heures par jour.

Les radios touchent absolument tout le monde : les paysans, les ouvriers, les habitants des poblaciones, les bidonvilles organisés, les campements urbains. D'après les enquêtes réalisées avant ou pendant l'Unité Populaire, il apparaît que le groupe le plus prédisposé à écouter la radio, ce sont les femmes : en moyenne, une femme qui reste chez elle écoute la radio cinq ou six heures par jour. C'est donc une donnée importante, quand on sait que l'élément féminin a été un facteur fondamental dans la mobilisation de la droite et dans la montée du fascisme. L'élément féminin a quand même été celui qui a donné le ton et qui a montré qu'une « ligne de masse » de la bourgeoisie, que le recours à une clientèle de masse, étaient possibles : c'est en décembre 1971 qu'a eu lieu la première manifestation de masse de la bourgeoisie, et elle a eu comme acteur le secteur féminin.

La droite se drape toujours dans la « liberté d'expression ».

La droite possédait donc la plupart des radios, mais elle exerçait surtout son contrôle sur les chaînes au rayon d'action national. La Présidence de la République avait le droit d'utiliser de temps en temps, lorsqu'il s'agissait de lancer des messages de bien public, toutes les ondes. Cela a été un terrain de batailles très important : lorsque la Présidence de la République ou un ministre, comme le Ministre de l'Economie, voulait annoncer certaines nouvelles ou lorsqu'elle voulait regrouper toutes les radios et faire diffuser un seul programme à un moment déterminé, comme par exemple lors de la grève patronale d'octobre 1972, la droite a violemment attaqué la gauche sous prétexte de violation de la « liberté d'expression ». Donc, c'est toujours avec ce schéma, celui de la « défense de la liberté d'expression », qu'on lui reprochait d'utiliser cette chaîne nationale. C'était presque systématique. Alors même que la Présidence de la République avait le droit, par loi, par décret, par la Constitution, de s'exprimer devant tous les citoyens par l'intermédiaire d'une chaîne unique !

Dans le domaine de la télévision, il existait au Chili quatre chaînes : trois d'entre elles avaient leur siège dans la capitale et la quatrième dans la ville de Valparaiso. La télévision est installée depuis 1962, date du championnat mondial de football qui a eu lieu à Santiago du Chili. La télévision au Chili, à la grande différence de toutes les télévisions d'Amérique latine, n'est pas commerciale ; elle est aux mains d'universités ou du Gouvernement. Donc le modèle de domination à travers la télévision a échappé aux groupes de pression économique. Normalement, une bourgeoisie dépendante se relie directement à l'impérialisme, établit ses chaînes de télévision avec la collaboration des grands trusts électroniques. Au Chili, c'est différent : l'implantation des chaînes de télévision est partie des

Spécificité du modèle chilien d'installation de la télévision.

universités. C'est donc un modèle très différent des modèles mexicain ou vénézuélien, où les chaînes, mis à part la chaîne gouvernementale qui peut exister et qui, souvent, n'a qu'une très faible audience, sont aux mains des trusts commerciaux, des capitalistes créoles qui sont commanditaires des chaînes de télévision nord-américaines : ABC, CBS, NBC, c'est-à-dire RCA.

A Santiago était établie la chaîne nationale contrôlée par le Gouvernement. L'implantation de cette chaîne nationale s'était faite avec la Démocratie Chrétienne aux environs de 1965-1966, avec l'idée d'utiliser la télévision pour essayer d'intégrer ce qu'elle appelait les « marginaux de la société », les paysans, les habitants des bidonvilles, etc. Elle avait alors établi, à l'intérieur de cette chaîne nationale, tout un système de représentations : elle avait un peu transposé son modèle parlementaire au niveau de la télévision. Il y avait, par exemple, des conseils de programmation ou des conseils de direction où étaient représentées proportionnellement les forces de l'opposition. Le contrôle de la chaîne nationale était exercé selon les mêmes proportions qui présidaient au pouvoir politique, c'est-à-dire le pouvoir parlementaire. La Démocratie Chrétienne avait donc mis en place tous les mécanismes pour garder son pouvoir à l'intérieur de la télévision. Enfin elle avait aussi fixé l'inamovibilité de certains fonctionnaires, de telle sorte que lorsque l'Unité Populaire a hérité de la télévision nationale, elle a dû accepter en héritage ces fonctionnaires.

Enfin, dans les élections syndicales à l'intérieur de la télévision nationale, régnait le fameux système à liste unique : la liste qui obtient le plus de votes l'emporte, tous ses candidats sont élus, et l'autre liste n'a aucune représentation.

Si bien qu'avec tous ces antécédents, même si la gauche réussissait à obtenir 36 à 40 % des votes à l'intérieur des syndicats, elle n'avait, par ce système de liste unique, aucun représentant, parce que c'était la liste qui emportait le plus de votes qui élisait ses candidats.

De quelle télévision hérita la gauche ?

Donc, au niveau de la télévision, le Gouvernement populaire a hérité de la chaîne nationale, mais n'a jamais eu le pouvoir sur cet appareil. Ceci dit, je crois que ce n'est pas parce que la gauche n'a, par exemple, que deux journaux, alors que la droite en a dix, que l'offensive ne peut être en notre faveur, parce que je crois qu'il s'agit de rationalités très différentes. Mais il est quand même très important de mentionner les forces en présence au niveau du maniement de l'appareil.

Cahiers : *Cette diversité des chaînes radiophoniques a-t-elle entraîné un éclectisme des programmes qui faisait que chaque radio se différenciait des autres ?*

A.M. : Beaucoup de radios avaient passé des accords communs pour la retransmission de certains programmes. C'est-à-dire qu'une petite radio dans une ville du Sud pouvait, à un moment déterminé, être relayée au niveau national : une grève de patrons dans cette petite ville pouvait être connue instantanément dans le Nord du pays. Evidemment, cette collaboration entre radios de la droite, à partir du moment où la droite a eu une stratégie politique concrète — c'est là que l'on peut réellement parler de front idéologique de la droite — a permis ceci : la grève des agents techniques du cuivre alimentait automatiquement la grève des camionneurs. Ce sont donc, à la base, des unités, mais il y avait des accords entre elles.

Il est très important de mentionner — pour comprendre la structure de leur pouvoir — que ces 82 radios qui appartenaient à l'opposition étaient la propriété des grands groupes économiques. La plupart appartenaient à la droite traditionnelle, à la bourgeoisie monopoliste. La Démocratie Chrétienne avait réussi à racheter une chaîne sous son régime, mais en fait, la plupart étaient dans les mains de la classe dominante classique, la bourgeoisie monopoliste et dépendante.

Pour comprendre comment la classe dominante a pu réussir à faire un front idéologique commun, il est essentiel de tenir compte de sa longue tradition d'or-

La classe dominante chilienne : une longue tradition d'organisation.

ganisation : la classe dominante chilienne est la première en Amérique latine à avoir créé des organisations de défense de ses intérêts. Dès le XIXe siècle, on trouve au Chili l'équivalent du Centre du Patronat Français de Bidegain. En 1833, est fondée la Société Nationale d'Agriculteurs ; vers 1880, c'est la Société des Industriels. Ce sont là les fameuses corporations patronales, qui exerçaient à la fois le pouvoir économique et le pouvoir idéologique. C'est ainsi que la Société Nationale des Agriculteurs, qui regroupait les grands propriétaires terriens — à la fois banquiers et industriels — contrôlait la chaîne de radio la plus puissante de tout le Chili. C'est d'elle qu'est partie toute la sédition idéologique contre Allende, c'est elle qui a épaulé les grèves d'octobre 1972 et d'août 1973, et c'est elle qui, lorsque la junte a pris le pouvoir, a été la seule à être autorisée : ce sont ses publicistes qui sont devenus les experts en propagande de la junte.

Pour revenir à la télévision, il faut aussi parler de la chaîne 13, qui était celle de l'Université Catholique du Chili. L'Université Catholique était le foyer de la réaction. Cela peut paraître paradoxal parce que cette Université, qui a son siège à Santiago, est celle qui a donné le coup d'envoi à la réforme universitaire en 1967, date à laquelle les étudiants l'ont occupée par la force.

Le mouvement étudiant à l'Université Catholique, jusqu'en 1969, c'est-à-dire un an avant les élections, était aux mains de la gauche. Mais à l'intérieur du mouvement étudiant, l'extrême-droite s'est également formée à partir de l'Université Catholique, qui a fourni aux commandos de « Patrie et Liberté » ses meilleurs militants. En 1970, lorsque Allende accède au Gouvernement, la droite contrôle la Fédération des Etudiants qu'elle a réussi à soustraire à la gauche après élections, en réaction à la première offensive des étudiants de gauche qui n'avaient pas réussi à faire alliance avec les secteurs ouvriers, alliance qu'elle ne fera qu'en octobre 1972, lorsque ouvriers et étudiants se retrouveront dans les centres de production.

L'Université Catholique et la chaîne 13.

L'Université Catholique possédait donc la station de télévision la plus importante après la chaîne nationale. Mais au point de vue de l'écoute, cette chaîne recueillait 50 % de l'audience, en précisant que le rayon d'action de cette chaîne ne s'étendait pas à toutes les provinces. A l'intérieur de la chaîne 13, il y a eu une lutte intense, et deux ans après les débuts de l'Unité Populaire, la plupart des techniciens et des reporters de gauche ont été expulsés. A mesure que se polarisaient les forces politiques, l'Université Catholique s'orientait vers la droite.

Ce qui est paradoxal, c'est que l'Université Catholique avait un recteur auquel Allende avait proposé le poste de Ministre du Logement. C'était le père de Carmen Castillo. Par contre, à l'Université du Chili qui était beaucoup plus sécularisée, où la Fédération étudiante avait été longtemps contrôlée par le Parti Communiste et où le M.I.R. avait commencé à prendre racine, le recteur était fasciste.

Cahiers : *Quelle était l'importance de la télévision au Chili ? Où était-elle implantée ?*

A.M. : Sur les 9 millions d'habitants que compte le Chili, 4 à 6 millions sont des auditeurs potentiels. Lorsque l'Unité Populaire est arrivée au pouvoir, il y avait environ 500 000 téléviseurs. Ceci veut dire qu'environ 80 % de la bourgeoisie et de la petite bourgeoisie possédaient des postes de télévision. Par contre, 10 à 15 % des habitants des poblaciones possédaient la télévision ; mais il ne faut pas utiliser les mêmes critères : s'il y a deux postes de télévision par poblacion, étant donné que la télévision s'implante dans un milieu déjà organisé, le nombre des téléspectateurs possibles est démultiplié. Dans les zones rurales, les paysans n'avaient pas accès à la télévision, sauf dans les petites villes. Donc, petite bourgeoisie : 80 %. Classe ouvrière, ouvriers spécialisés : entre 50 et 65 %. Dans les poblaciones, même si peu d'habitants en possédaient, la plupart y avaient accès. Quant aux paysans, très peu étaient des téléspectateurs.

Cahiers : *Je cite une phrase d'un article sur la télévision au Chili : « La classe ouvrière chilienne a accédé de manière extrêmement rapide et vertigineuse au bénéfice de l'extension « moderne » de la culture de masse. » Y a-t-il eu vraiment ce phénomène d'accélération ?*

Développement rapide de la télévision au Chili.

A.M. : Oui. En 1967, il y avait au Chili entre 50 000 et 100 000 téléviseurs. Début 1970, on en trouve 500 000. A la fin de l'Unité Populaire, il devait y en avoir entre 700 000 et 750 000. Ce qui est énorme pour un pays où le niveau de vie ne dépasse pas 500 dollars par tête. Les vingt ans qu'il a fallu pour développer la télévision en Amérique du Nord ont été accomplis ici en cinq ans.

La troisième chaîne de télévision était le *Canal 9*. Là s'est déroulée une expérience très intéressante, sans doute la plus riche de toutes. Cette chaîne était aux mains de l'Université du Chili, une Université qui, dès septembre 1971, était devenue un foyer de la réaction. Paradoxalement, le Canal 9, dont les programmes étaient diffusés dans la province de Santiago et celle de Valparaiso, pouvant donc atteindre le mouvement ouvrier situé dans la capitale, était aux mains de la gauche. C'est-à-dire que dans le Canal 9 étaient présents tous les partis de l'Unité Populaire, et à un moment déterminé, le M.I.R. La droite s'en est vite rendu compte et la bagarre a été permanente, pendant les trois ans. A tel point que la cour d'appel de Santiago, une semaine avant le coup du 11 septembre, a permis à la force publique d'aller déloger les travailleurs de cette chaîne.

Ce Canal est le seul où ait eu lieu l'irruption au niveau populaire d'une autre classe que celle qui fabriquait les stéréotypes habituels. Par exemple, les grands débats que l'on trouvait dans les cordons industriels avaient lieu aussi à la télévision. C'est là, surtout pendant les six derniers mois, au moment où se préparait l'insurrection de la bourgeoisie, qu'on a vu la présence d'autres classes sociales que la petite bourgeoisie.

Il faut signaler une dernière chose en ce qui concerne la télévision, c'est d'évaluer l'importance des programmes américains. Avant l'Unité Populaire, dans le Canal gouvernemental, 60 % de la programmation était d'origine étrangère, la plupart du temps américaine. L'Unité Populaire a réussi à baisser cette proportion à 40 %. Par contre, à la chaîne de l'Université Catholique, les programmes nord-américains sont passés de 45 % à 60 et parfois 70 %. Lorsqu'une émission comme *Mission impossible* passait, environ 70 % des téléspectateurs étaient bloqués sur ce programme. Quand il y avait une émission pour enfants comme *Disneyland*, le dimanche, environ 80 % des téléviseurs étaient branchés sur ce programme.

Néanmoins, 70 % des téléspectateurs regardaient Mission impossible.

Passons au cinéma. Avant l'Unité Populaire, les trusts cinématographiques nord-américains contrôlaient 80 % du commerce des films, c'est-à-dire que l'on retrouvait tous les grands distributeurs des Etats-Unis. Les 20 % qui restent venaient des films européens. L'importation des films coûtait au pays environ 2 millions de dollars par an.

En 1972, le Gouvernement prit le contrôle de ces maisons de distribution et réduisit le coût d'importation à 750 000 dollars, en fixant un nombre de films déterminés. Au lieu d'en introduire 700 ou 800, ils ont décidé de n'en introduire que 300. C'est ainsi que, selon cette nouvelle programmation, au début de l'année 1973, les films nord-américains ne représentaient plus que 18 % des films qui sortaient dans la capitale. Il y a donc eu une loi de contrôle des trusts cinématographiques. Ceux-ci ont essayé de réagir en exerçant des pressions pour essayer d'entraver la mise en vigueur de ce décret : ils ont essayé de faire pression sur les distributeurs européens pour qu'ils ne livrent pas certains types de films.





En haut, une photo d'occupation de terres, dans le réel. En bas, une photo du film de Littin, La Terre promise. *C'est bien parce qu'il y eut au Chili, entre 1970 et 1973, de telles occupations de terres qu'un cinéaste lié au mouvement révolutionnaire, comme Littin, a pu entreprendre ce film. Non pas évocation émue du passé ou mémoire populaire ravivée pour le plaisir. Pas seulement. C'est le présent (le référent de l'énonciation) qui dicte sa loi, qui impose ses exigences, qui permet le resurgissement du passé (référent de l'énoncé). C'est lui — ce présent de la lutte des classes — qui impose cette* redéfinition du champ du savoir *et qui l'impose aussi à un artiste, à un cinéaste.*

Cahiers : *La production nationale a commencé avec l'Unité Populaire, ou très peu avant ?*

Le cinéma.

A.M. : Le premier film chilien date de 1925. Mais la production a réellement démarré après 1965. Tout comme la télévision, le cinéma a échappé longtemps aux groupes qui dominaient l'économie. La classe dominante n'a pas eu l'initiative de l'industrie cinématographique. Une fois au pouvoir, la D.C. s'est très vite rendu compte de l'importance des *mass media* dans la lutte politique. Sous le mandat de Frei, elle ne s'est pas contentée de créer la chaîne de T.V. nationale, elle a également tenté d'organiser dans tout le pays des centres culturels qui avaient pour but de regrouper les jeunes et aussi les femmes en particulier (des secteurs populaires, s'entend) autour des programmes de télévision, de conférences, etc. Cette préoccupation se reflètera aussi dans le domaine du cinéma. Prenant comme base d'opération la maison de production cinématographique contrôlée par l'Etat, *Chile Film*, des cinéastes affiliés à la D.C. commencent à produire des sortes de shows dans lesquels le folklore le plus traditionnel se mêle à des thèmes d'actualité sociale, comme ceux du développement communautaire, les coopératives agricoles lancées par le régime, par exemple. Le film *Ayudeme compadre*, de G. Becker, membre de la Commission de culture et propagande de la D.C. en est un exemple. Cependant, vers la même époque, des réalisateurs de gauche commencent à rompre avec cette « nouvelle vague » populiste et se mettent à réaliser des films comme *Très tristes tigres* (Raul Ruiz, 1968) — qui avait déjà réalisé deux films qui n'étaient pas sortis dans le circuit commercial) et *Le Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littin, 1969). Le cinéma militant se développera aux alentours de 1970 ; il sera principalement le fait de cinéastes reliés au M.I.R. ou au P.S., mais aussi au P.C. Ce sont soit des reportages sur les luttes populaires, destinés à accompagner ces luttes, par exemple des courts métrages sur les occupations de terre dans le Sud par les Indiens Mapuches, soit des reportages sur les épisodes de la répression des étudiants et des *pobladores* qui s'accentue à la fin du régime de Frei (*Herminda de la Victoria, Miguel Aguilera, Casa o mierda*). Ces films sont tous faits avec des moyens rudimentaires, mais revêtent un gros intérêt dans la mesure justement où ils expriment, de l'intérieur, le combat populaire. Sous l'Unité Populaire, à part *Chile Film*, dont Littin vous a déjà parlé, il faut souligner l'action du Département de Cinéma de l'Université du Chili avec lequel Joris Ivens a pu réaliser en 1962 *Valparaiso*, et en 1964 *Le Train de la Victoire*, pendant la campagne électorale d'Allende contre Frei et Alessandri. Département qui, avec Allende, inaugure une action militante. Des courts métrages, le plus souvent, *Mijita* par exemple, sur la vie des femmes à l'usine et dans les poblaciones. Des films sur la répression politique au Brésil, les contradictions de la jeunesse chilienne, etc.

1970 : débuts du cinéma militant.

Cahiers : *Nous en venons à la presse...*

Il y avait beaucoup de journaux au Chili. Sur 64 journaux existant dans le pays — je parle de journaux édités par des sociétés journalistiques — 10 seulement étaient favorables au Gouvernement, 45 étaient contrôlés directement par l'opposition et 9 se déclaraient indépendants. Les journaux de gauche, édités tous dans la capitale et qui circulaient dans tout le pays, avaient un tirage de 300 000 exemplaires. Par contre, les journaux des forces de l'opposition tiraient à 540000 exemplaires. La plupart des journaux provinciaux étaient contre le Gouvernement — 44 contre et 11 pour — et la presse de la capitale ne touchait pas nécessairement le secteur paysan.

Sur les 11 journaux de province, favorables à l'U.P., seuls 3 paraissaient dans les chefs-lieux. Donc la droite contrôlait finalement, en plus de la presse de la capitale, la presse des villes secondaires les plus importantes. A tel point que dans

Hégémonie de la droite dans la presse. Retard de la gauche.

certaines villes du Sud où a réellement commencé l'insurrection de la bourgeoisie (elle a pris le pouvoir un mois avant le 11 septembre), la droite monopolisait presque tous les journaux. Les journalistes de gauche qui travaillaient dans la presse de droite ont pu, dans deux journaux seulement, inaugurer des formes de lutte intéressantes qui reprenaient un peu ce qu'on avait vu à Cuba avant que la révolution ne s'affirme : ils ont obtenu le droit d'exprimer leur position et leur avis sur les questions abordées dans les éditoriaux où s'exprimait la position du journal.

Sur le front féminin, la droite avait 3 magazines, dont 2 d'origine créole tenus par la bourgeoisie, et le troisième était conçu à Miami et imprimé au Chili. Pour couvrir le front féminin, la droite tirait chaque semaine 200 000 exemplaires de ces magazines. En revanche, la gauche n'a rien eu sur ce front avant le milieu de l'année 1972, date à laquelle elle a créé un magazine féminin qui tirait à 100 000 exemplaires.

Au niveau des *comics*, l'importation des bandes dessinées nord-américaines n'avait pas été interrompue par l'U.P., en vertu de cette fameuse « liberté de la presse ». Pendant les trois années de l'U.P., le nombre des exemplaires de *Superman*, de *Batman*, etc., atteignait entre 700 000 et 800 000 exemplaires tous les mois. De même le *Reader's Digest* a continué à se vendre pendant ces trois années, et son tirage atteignait 100 000 exemplaires.

Quand Allende est arrivé au pouvoir, la gauche n'avait que deux revues d'actualité : *Punto Final*, revue du M.I.R. qui tirait à 15 000 exemplaires, et *Plan*, revue éditée par le Parti Communiste, qui paraissait tous les quinze jours, avec un tirage identique. En ce qui concerne les revues d'actualité, la presse de droite avait un tirage de 250 000 exemplaires par semaine.

La pénétration nord-américaine au Chili ne se faisait donc pas seulement et pas principalement à travers l'ambassade, mais surtout grâce à cet appareil culturel. Et en Amérique latine cet appareil culturel impérialiste est gigantesque et doué d'une grande souplesse. J'ai vu, par exemple, un comic de Disney publié en décembre 1971, où Donald restaure un roi et dit aux révolutionnaires : « Vous êtes des bandits, votre révolution a échoué. » Toutes les bandes dessinées véhiculaient des mythes de ce type.

On a dû faire face à un appareil qui s'adaptait aux contradictions de la société. Et c'est là que réside toujours un grand danger : ne pas voir que l'idéologie que véhicule un message de la culture de masse est fonction non seulement de l'évolution des forces productives, mais de *toutes* les contradictions que renferme une société. Cela était évident au Chili. Et je crois que l'on peut généraliser et dire qu'il en est de même en Italie ou en France. Quand on pense qu'une revue du type de *Elle* ou *Marie-Claire,* qui n'avait jamais auparavant parlé de politique — au nom de la féminité — donnait, en octobre 1972, des instructions aux femmes pour servir de cinquième colonne et s'infiltrer dans les partis marxistes ; qu'elle donnait aussi des instructions pour suivre des cours de karaté et d'autodéfense pour lutter contre les groupes de gauche. Alors qu'auparavant ces mêmes revues ne parlaient que de mode, de costumes, etc. Et même la politisation des recettes de cuisine a été incroyable ; la recette de cuisine est devenue un terrain d'élection pour créer toute une campagne sur une soi-disant pénurie. Il y avait dans certaines revues une comparaison entre ce qu'on pouvait manger auparavant — ce qui constituait les plats des latifundistes — et ce que l'on peut manger aujourd'hui.

Politisation des recettes de cuisine.

Donc tous les domaines de la culture de masse, tous les mass media ont été politisés à l'extrême. Pour la droite, il s'agissait de convertir le consommateur jusqu'alors passif de cette culture, en un militant actif de la sédition, et de l'organiser.

Il ne s'agissait pas seulement de le politiser au niveau de la récupération bourgeoise (par exemple une revue féminine, pour récupérer Marx, parlait des femmes



— Celui avec la couronne doit être un roi. Regardez ses mains. Elles sont attachées.
— Les autres l'ont fait prisonnier.



— Ce sont des révolutionnaires.
— Suivons-les. Nous pourrons peut-être sauver le roi.







— Oui. Votre révolution a échoué.



— Les révolutionnaires sont capturés, Majesté !

— Hé ! Hé ! Quand Donald s'en mêle, les bandits n'ont qu'à se tenir tranquilles.

Bande dessinée extraite du numéro 474 du magazine de comics Disneylandia. **Aux spécialistes de la lecture « en creux », aux experts rouges de la sémiologie, le canard Donald dit quelque chose de très simple et qui les** désarme : **qu'il n'est pas, lui, condamné à parler en code et qu'il peut, sans problèmes, parler politique et appeler à prendre parti.**



— Pour sûr ! Canards vaillants. Sans votre aide, jamais nous ne les aurions surpris.

— Oh ! ce n'est rien !



— Vous avez aidé à arrêter la révolution et je vous en serai reconnaissant pour toujours. Comment puis-je vous récompenser ?

— J'espère qu'ils vont nous donner un tas d'argent.



— Bien, les enfants, je vous mets au travail tout de suite.

et des amours de Marx), mais surtout au niveau de la mobilisation de la femme dans l'action contre-révolutionnaire. Je crois que c'était là réellement la montée du fascisme : la culture devient explicite et commence à exiger l'embrigadement contre la gauche, contre le « communisme ».

Impérialisme, agences de publicité, bureaux de recherches sociologiques.

Un dernier point très important : les cinq plus grandes agences publicitaires au Chili étaient des filiales d'agences nord-américaines de type multinational que l'on retrouve ici, à Paris, à Rome et à Londres. Sous l'Unité Populaire, la Walter-Thompson a disparu très rapidement, après avoir préparé la campagne de terreur de la droite en 1970. Une autre agence, la Mc Cann Erickson, est restée sur place et on a des preuves que c'est elle qui planifiait toute la campagne publicitaire contre l'étatisation. Donc, les agences de publicité, en tant qu'agences de propagande, étaient au service exclusif de la droite. Elles sont devenues ses bureaux de recherches sociologiques.

Enfin, en tant que petit appareil idéologique, il y avait l'ambassade américaine. Elle a changé ses formes de pénétration dès novembre 1970, et, au lieu de publier elle-même des textes, elle a prêté la plupart de ses experts aux radios, à la télévision et à la presse de droite.

Cahiers : *Tu as un peu parlé de l'Université. Peux-tu nous dire ce qui se passait dans l'enseignement ?*

A.M. : Les deux principales Universités du pays avaient leur siège à Santiago. C'étaient l'Université du Chili et l'Université Catholique du Chili. En province se détachaient surtout les Universités de Valparaiso et de Concepcion. Comme je l'ai déjà signalé, le mouvement étudiant contrôlé par la gauche est à l'offensive en 1966-1967. Rappelons que c'est à partir de ce mouvement que commenceront à naître des formations politiques qui rejoindront l'Unité Populaire aux côtés du P.S. et du P.C., le MAPU, et plus tard la Gauche Chrétienne. Le M.I.R. naîtra aussi à Conception, et le mouvement universitaire lui permettra de faire ses premières armes.

1966-67 : la gauche à l'offensive dans le mouvement étudiant.

La première grande attaque de la coalition droite-D.C. a pour cible l'Université. La bataille idéologique cesse de se résoudre dans la polémique et commence à se traduire et à s'exprimer dans des actions violentes. En septembre 1971, la jeunesse de la D.C., à laquelle le Parti National prêtera main-forte, occupe la faculté de droit de l'Université du Chili. L'occupation devait durer plus de trois mois, et ce sera pour la droite un sujet permanent d'agitation : la fac de droit deviendra le symbole de la résistance légale contre un Gouvernement qui viole prétendûment la légalité. Cette agitation sera relayée en décembre par les premières manifestations des femmes de la droite.

La droite mesure à cette occasion les limites que fixe la légalité à la gauche. Elle peut impunément occuper par la force l'Université et, au nom du respect de l'autonomie et de la « neutralité » universitaire, faire croire que ce sont ceux qui prétendent la déloger qui sont les violents et qui veulent faire de la politique à l'Université. La gauche ne pourra sortir de l'impasse qu'en acceptant le plébiscite qu'exige la droite pour renouveler le Conseil directif de l'Université. La gauche le perdra, de peu, après une campagne placée sous le signe du « rendement universitaire », de la « bataille de la production ». (Le M.I.R. avait présenté son propre candidat.) Le recteur, connu pour ses positions fascisantes, qui avait été mis en question, sort renforcé dans son pouvoir. Cela aura des répercussions directes sur la gestion de la chaîne 9, qui se retrouve complètement isolée — avec quelques facultés et la Fédération des Etudiants qui reste contrôlée par la gauche.

A Santiago, il y avait aussi l'Université Technique de l'Etat, dont le recteur était membre du P.C., et la Fédération des Etudiants contrôlée par l'U.P. Ils ont eu une politique très intéressante d'intégration des étudiants dans le processus de production (par exemple dans les mines de cuivre).

A Concepcion, la gauche perd aux élections qui devaient élire le recteur. La Fédération des Etudiants, aux mains du M.I.R. jusqu'à cette époque, passe sous le contrôle de l'Unité Populaire, le M.I.R. ayant négligé le front étudiant pour se consacrer au travail de masse. Entre-temps, que se passe-t-il dans l'Université Catholique ? Le recteur, qui appartient à l'aile gauche de la Démocratie Chrétienne, favorable à l'U.P., n'est soutenu ni par le Conseil directif dont la majorité est de droite, ni par la Fédération des Etudiants qui, après avoir connu longtemps une direction de gauche, est passée à l'extrême-droite.

L'Université Catholique sera à ce point prise dans les démêlés politiques que sous la pression des secteurs de la droite, elle ouvrira en mai et juin 1973 ses salles de classe aux grévistes des syndicats jaunes de la mine de cuivre « El Teniente ». Quand les « pobladores » voudront les déloger, ils seront accusés de viol de l'autonomie.

1972-1973 : Recul de la gauche à l'Université.

Au niveau des Universités, à part quelques centres qui se sont réellement engagés dans la bataille idéologique (par exemple le C.E.S.O., Centre d'Etudes Socio-Economiques de l'Université du Chili, dont certains membres ont fondé l'hebdomadaire *Chile Hoy*), on ne peut donc pas dire qu'il y ait eu une offensive victorieuse des forces de gauche. Il y a eu, au contraire, un recul. Il faut ajouter à ceci que beaucoup d'universitaires étaient passés dans l'appareil d'Etat et dans celui des partis. Le travail de la droite en direction des Universités a été très complexe. A partir du moment où on embrigade le mouvement étudiant, les associations de professeurs dans un « mouvement de masse », il est évident qu'automatiquement des connexions s'établissent ; des connexions entre ces organisations et les collèges professionnels, c'est-à-dire toutes les associations professionnelles d'ingénieurs agronomes, de médecins, de pharmaciens, etc. A ce moment-là, l'appareil idéologique universitaire — chargé de défendre le statut établi de chaque profession — est utilisé en relation directe avec les organisations de classes : les corporations de la petite-bourgeoisie.

Le Projet de l'Ecole Unifiée.

Dans l'enseignement secondaire, la lutte a été aussi très serrée. A la veille du coup d'Etat, la droite contrôlait environ la moitié des lycéens, organisés en fédérations. Les Centres de Parents d'Elèves soutiendront la mobilisation de leurs enfants, notamment dans la lutte contre le *Projet de l'Ecole Unifiée* que le Gouvernement de l'U.P. essaya de faire passer en mars 1973 ; ce projet n'avait pas été discuté à la base. L'Unité Populaire n'avait pas pris le temps d'introduire la discussion sur la nouvelle éducation dans les organisations de masse et ce projet rencontra une opposition violente, de la part de la droite qui mobilisa rapidement ses organisations et fit intervenir l'Eglise, qui était restée jusqu'à cette date en dehors du jeu politique et que l'on pouvait même considérer comme bienveillante. Ce projet de démocratisation de l'enseignement, qui était très intéressant, qui essayait entre autres de briser la cloison entre le monde du travail et de la production et le monde de l'étude, sera repris par l'UNESCO qui y avait collaboré et adapté pour d'autres pays, *après* le putsch. La droite fit de nouveau, à cette occasion, travailler à plein pour elle des principes comme celui de la « liberté d'enseignement », et la gauche apparut comme la force qui voulait endoctriner et manipuler. Ce n'était pas nouveau.

Cahiers : *Il y a donc une très faible marge d'autonomie entre les appareils idéologiques et le lieu du pouvoir central. Dès que la bourgeoisie n'a plus les rênes du pouvoir politique, elle est capable de mettre en branle très vite les lieux où elle a tenu ce pouvoir (radio, télévision, presse) pour viser à reconquérir ce pouvoir. Aussi peut-on employer, avec des guillemets, le terme d'« organisateur collectif ». Comment la bourgeoisie se sert-elle de ces appareils pour organiser les masses ?*

A.M. : Je ne crois pas que la bourgeoisie chilienne ait trouvé dès le 5 septembre 1970 une stratégie contre l'U.P. Le fait que la droite s'était séparée de la D.C. aux élections révélait jusqu'à quel point elle était profondément divisée. Rappelons qu'en 1964 Frei avait été le candidat de toutes les droites. Les différentes stratégies qu'a adoptées la droite pour se servir des appareils idéologiques ont été évidemment soumises à sa stratégie politique.

La bourgeoisie, « organisateur collectif » ? « Résistance civique » et captation de clientèles.

Pendant toute la première année elle a surtout utilisé son appareil traditionnel, celui de l'Etat bourgeois, qu'elle contrôlait. A travers le Parlement, les tribunaux, la *Contraloria* — qui est une espèce de Cour des Comptes — elle a essayé d'arrêter les initiatives de l'U.P. en opposant son veto à la nationalisation de certaines industries. Elle arrêtait systématiquement les décisions prises par l'exécutif comme étant anticonstitutionnelles.

C'est à partir de décembre 1971 — ce qui coïncide avec le voyage de Fidel, jouant comme révélateur des contradictions existantes — que la droite se rend compte des possibilités qu'elle a de s'opposer et de récupérer le mouvement populaire : elle doit sortir des normes traditionnelles, c'est-à-dire qu'elle ne doit plus seulement compter sur le débat parlementaire, et essayer d'adopter une stratégie qui intègre les intéressés au projet de « résistance civique ».

A partir de 1971, suite surtout à la manifestation gigantesque des femmes — qui a été une démonstration de force insoupçonnée, — progressivement jusqu'en mai 1972, est née cette idée à l'intérieur de la droite : elle se rend compte qu'il y a une caducité de l'appareil des partis traditionnels et de l'appareil bourgeois pour récupérer le pouvoir politique. On trouve dans les rapports de la droite des choses comme : « Le débat parlementaire ne suffit plus, il nous faut trouver d'autres types d'organisations pour lutter. Pour le moment, la situation n'est pas encore mûre, le temps dira quelle sera l'expression structurelle de cette idée selon laquelle chaque secteur intéressé doit participer à la lutte. » Il y a comme une captation de clientèles de masse pour appuyer la lutte contre l'Unité Populaire.

En mars 1972, la D.C. et le Parti National décident de déclencher la mobilisation de cette clientèle, d'amasser le plus de clientèles possible *et de les faire sortir dans la rue*. En octobre 1972, se concrétise cette nouvelle stratégie à partir d'une grève des camionneurs. La droite réussit alors à mobiliser certains secteurs de la petite bourgeoisie, en union avec les corporations patronales. Elle s'attire une riposte très forte de la gauche qui, justement, lui répond en créant de nouvelles organisations, les *cordons industriels*.

La riposte : les cordons industriels.

Donc, pour résumer, jusqu'à la fin de 1971, la droite a principalement recours aux institutions de la démocratie bourgeoise qu'elle continue à contrôler ; dans les premiers mois de l'année suivante, elle essaie, tout en continuant à se servir du Parlement, de donner forme à un « mouvement de masse », qui ne touche plus seulement les jeunes et les femmes, mais englobe les secteurs engagés dans le processus de production à partir de leur place dans l'économie nationale. C'est alors que s'engage la stratégie corporatiste qui consacre le front uni des corporations de la petite bourgeoisie et des corporations de la grande bourgeoisie. Pour cela, la droite doit créer de nouvelles « organisations de masse », ou plutôt utiliser politiquement des organisations existant auparavant. Les corporations de la petite bourgeoisie (Ordre des avocats, Ordre des médecins, des pharmaciens, Associations des ingénieurs, etc.). Ce seront les nouveaux acteurs de cette « guerre des rues ».

L'utilisation des *mass media* par la bourgeoisie reflète ces deux phases de la stratégie de la droite. Pendant la première année, les mass media de la bourgeoisie font de l'agitation mais sans redéfinir le rapport qu'ils ont avec leurs clientèles politiques. Ils intoxiquent le public, sans choisir leur cible avec plus de précision.

A partir du moment où les forces de droite se décident à mettre leurs clientèles dans la rue, les mass media commencent à redéfinir ce rapport avec leur public. Ce public désorganisé, « atomisé » en temps normal, devient un public réparti en fronts qui ont des intérêts concrets dans la lutte. Le message est général et à la fois spécifique. De telle façon que chaque grève d'un secteur particulier puisse alimenter la mobilisation de tous les autres, et leur organisation.

Cahiers : *Comment la ligne de masse s'est réalisée au Chili du point de vue réactionnaire ? du point de vue du contenu et des méthodes ? Il paraît, par exemple, que quelques semaines avant le coup d'Etat, devant des magasins où les gens faisaient la queue, il y avait des agitateurs de droite qui impunément venaient faire de la propagande sur l'économie ?*

A.M. : J'ai déjà dit qu'une « ligne de masse » de la bourgeoisie ne naît pas du jour au lendemain. Si elle a pu naître à un moment donné, c'est qu'il y avait des antécédents historiques : une bourgeoisie et une petite bourgeoisie spécifiques qui permettent, à un moment déterminé, à un mouvement politique de droite de les faire basculer vers le fascisme. Il y a plusieurs facteurs qui ont expliqué comment la bourgeoisie a pu mettre sur pied un mouvement de masse.

Frei, les « marginaux » et les syndicats jaunes.

D'abord au niveau de l'organisation. Il faut situer le régime démocrate-chrétien. Frei arrive au pouvoir en 1964, il le quitte en 1970. Entre 1964 et 1970, l'impérialisme joue une dernière carte qui est de trouver un modèle politique « populiste » permettant une association entre bourgeoisie créole et impérialisme, modèle qui puisse être une réponse à la révolution cubaine. Quel est son programme ? Récupérer la révolution cubaine au niveau politique implique qu'elle prenne en considération l'organisation des masses. Frei propose au Chili une intégration de ceux qu'il appelle les « marginaux » de la société existante. Frei propose donc une organisation populiste des masses qu'il réussira à implanter dans certains secteurs ; mais simultanément, un mouvement populaire se développe contre cette organisation en proposant une alternative.

Deuxième point : sous Frei, il y a eu une lutte très forte entre l'appareil syndical jaune et l'appareil syndical des partis populaires (la Centrale Unique des Travailleurs qui regroupait environ 60 à 70 % des travailleurs du pays). L'impérialisme intensifie sa pénétration du mouvement ouvrier chilien en essayant de travailler avec certains secteurs de la classe ouvrière (par exemple, les techniciens du cuivre ou les ouvriers spécialisés de certaines firmes multinationales) et on enregistre même des tentatives de création d'une Centrale syndicale de type Force Ouvrière.

De plus, sous Frei, tous les plans officiels de développement communautaire sont passés aux mains de fondations américaines, comme, par exemple, la Fondation du Développement International. Ces deux antécédents me paraissent donc très importants. Car ces investissements porteront leurs fruits en 1971-1973 : il y a déjà des leaders et certaines organisations qui sont marquées par cette idéologie, que ce soit des cadres moyens ou même des secteurs ouvriers.

Troisième point : entre 1964 et 1970, il y a une réaction de la classe dominante pour empêcher la timide réforme agraire de Frei, et elle commence à comprendre que ces organisations de classes peuvent lui servir. En réaction au durcissement de l'antagonisme de classes, la classe dominante réorganise ses corporations patronales : elle démocratise ses organisations de classes et intègre non seulement les grands latifundistes, mais aussi des propriétaires moyens. Elle se syndicalise, elle commence à fonder des syndicats agricoles, qui sont des syndicats de propriétaires sur la base d'organismes de lutte déjà existants. Tous ces éléments se sont mis en branle quand la Démocratie Chrétienne et la bourgeoisie monopoliste se sont mises d'accord sur un plan de conspiration contre le Gouvernement populaire, après avoir vu que l'appareil d'Etat ne leur suffisait pas pour renverser Allende.

La droite dans la rue.

Comment cela s'est-il traduit au niveau de la vie quotidienne ? Il y a eu une politisation extrême dans tous les domaines. L'agitation permanente de la droite a dépassé toutes les bornes possibles et imaginables ; aucun régime de droite ne permettrait autant de liberté de sédition à la gauche ! et cette politisation de toutes les zones de la vie individuelle et collective, la droite l'a réalisée à partir de ses organisations de base. Il est évident que c'était surtout dans ses quartiers qu'elle pouvait se montrer, et se livrer à cette agitation devant les boutiques où, par exemple, étaient en train de s'effectuer les opérations de distribution d'aliments mises sur pied par l'U.P. Tous les gens de droite, femmes et enfants compris, se sentaient concernés par cette lutte. Ils ne manquaient aucune occasion de se livrer à la sédition, en actes et en paroles. On interdisait aux enfants de lire les productions enfantines de la maison d'édition de l'Etat, qui n'étaient pourtant pas très méchantes ! Mais le seul signe de *Quimantu*, nom de cette maison, les faisait voir rouge. A partir de signes comme ceux-ci, on peut imaginer le travail d'érosion qui a pu se faire dans l'armée !

Cahiers : *La politique défensive et légaliste de la gauche permet aux forces contestataires — en l'occurrence la droite et l'extrême-droite — d'utiliser le terrain de la rue et de la subversion, formes de lutte qui sont typiques de la gauche.*

A.M. : Oui, c'est vrai. La droite a pu occuper la rue, en partie d'ailleurs à cause des erreurs de la gauche. Du moins en 1971, à la fin de l'année. La droite a pris la gauche de surprise. En octobre 1972, la vapeur se renversait. Et en juin, juillet et août 1973, même si la gauche manque d'une direction politique unitaire qui table sur la mobilisation des masses comme réponse à l'offensive séditieuse de la bourgeoisie, la droite sent la maturation du mouvement populaire et l'armée, face à cette menace, se met à bouger.

Cahiers : *Au début de votre livre, vous écrivez : « Il était difficile pour certains secteurs de gauche de concevoir la lutte idéologique comme partie intégrante de la lutte de classes. » Quelle a donc été, par rapport à cela, l'attitude de la gauche ?*

Dans un cadre légaliste, *les valeurs de la bourgeoisie continuent à apparaître comme des valeurs abstraites.*

A.M. : Le problème qui se pose avec le *légalisme*, c'est qu'il *fige* toutes les valeurs de l'idéologie dominante qui sont des valeurs abstraites (liberté de presse, d'enseignement, démocratie, etc.). Il pose comme alternative pour le mouvement populaire une redéfinition du contenu de ces valeurs abstraites sans en changer la structure : comment utiliser l'appareil d'Etat qui est un appareil de classe, comme instrument pour construire d'autres types de relations sociales ? Dans un cadre légaliste, les valeurs de la bourgeoisie continuent à apparaître comme des valeurs abstraites : la bourgeoisie continue à posséder tout le code qui permet de statuer s'il existe ou non une rupture de l'institutionnalité existante. Au Chili, par exemple, lorsque la droite envahissait la rue, lorsqu'elle avait recours au terrorisme (attentats, etc.), elle réussissait, grâce à ce cadre de valeurs, à faire croire que c'était la gauche qui possédait le monopole de la violence. Toutes ces valeurs abstraites ont continué à présider au débat entre droite et gauche réformiste.

La seule alternative à ce légalisme, c'est un nouveau type de rapport social, une nouvelle source de pouvoir à l'intérieur de la société. A partir du moment où des organisations de masse comme les cordons industriels, qui étaient de véritables embryons de démocratie directe, commencent à sourdre, il est évident que, de par leur propre pratique, elles substituent et implantent d'autres notions que celles que la démocratie bourgeoise a implantées.

Le légalisme, à un moment déterminé, est entré en conflit ouvert avec ce qui préfigurait la destruction de l'appareil d'Etat bourgeois. Mais ces organisations de masse n'étaient que des embryons dans le cadre de l'Etat.

Cahiers : *Comment a été conçue la lutte idéologique au sein de la gauche ? Avec quels manques et avec quels points forts? Comment l'extrême-gauche a-t-elle posé le problème ?*

Comment associer les masses à la question de la destruction de pouvoir bourgeois ?

A.M. : La réponse de la gauche à l'offensive idéologique de la droite est fonction évidemment de sa stratégie politique. Le maniement fait par la gauche de tous ces appareils idéologiques est fonction de la stratégie qu'elle avait adoptée face à l'Etat bourgeois. Comment associer les masses à la question de la destruction du pouvoir bourgeois et comment lui substituer progressivement le pouvoir populaire ? La question de la naissance du pouvoir populaire s'est posée dans le domaine de la communication, comme elle s'est posée dans celui des formes de production, des formes de justice, des formes d'organisation des poblaciones ou des quartiers. C'est un conflit spécifique à l'intérieur des transformations dans l'appareil d'Etat.

Le front des journalistes de gauche.

Dans ce domaine, une des premières tentatives a consisté en la création d'un front : le front des journalistes de gauche. Donc, très tôt, sous l'Unité Populaire, en avril 1971, le front culturel démarre. Les revendications étaient relativement faibles, quoique, à ce moment-là, les partis de l'U.P. et le M.I.R. avaient décidé de créer une Commission de coordination des journalistes de gauche. Ce n'était pas seulement un organisme bureaucratique ; il posait le problème de la formation politique des journalistes : il avait mis en place toute une stratégie pour essayer d'insérer le journal dans cette nouvelle montée des luttes populaires ; un ensemble de séminaires avait été élaboré dans le pluralisme des partis. Mais tout de suite, une objection a surgi : les partis avaient leur propre appareil de propagande et de formation de journalistes, ainsi que leurs organismes culturels. Ils ne pouvaient accepter qu'une organisation, en dehors d'eux, puisse avoir cette tâche de formation idéologique.

Pendant trois ans, cette Commission des journalistes de gauche n'a eu, en définitive, qu'un rôle purement épisodique. On n'y a pas découvert de nouvelles formes du journalisme en fonction du mouvement populaire. Dès lors, le travail idéologique dans le domaine de la communication a été un peu laissé à l'improvisation ou à la tactique particulières de chaque parti.

Rachat de la maison Zig-Zag.

Il y a eu cependant un événement important : le rachat par le Gouvernement d'une des plus anciennes maisons d'édition capitalistes, la maison Zig-Zag, achat qui correspondait à des luttes qui se déroulaient à l'intérieur de cette maison. L'U.P. héritait d'un appareil d'impression gigantesque : des presses pouvant éditer 30 à 40 revues à 200 000 exemplaires chaque semaine. La plupart des postes furent établis selon un système de quota entre les partis de l'U.P. Le M.I.R. était présent, mais pas à des niveaux de direction. Il y eut alors des initiatives très intéressantes qui ont très vite reflété plusieurs conceptions de la lutte idéologique. Deux tendances se dégagèrent. L'une d'elles a posé le problème de la transformation de la communication — comics, magazines, romans-photos — uniquement en termes *d'inversion des signes.* Puisque la lutte idéologique se déroulait sur un marché, il fallait essayer de trouver des signes identifiables par les consommateurs pour capter des clientèles. Les héros des bandes dessinées n'étaient plus les personnages de la classe dominante, mais des héros inscrits dans des luttes d'émancipation.

C'était une politique intéressante dans la mesure où elle a permis de démontrer concrètement, à partir des réactions du récepteur, qu'il était impossible de séparer le contenu de la forme. Elle a permis à certains secteurs de s'interroger sur les

possibilités (et les difficultés) d'utiliser des formes de communication bourgeoises pour établir le contact avec les masses. Cette politique dérivait essentiellement d'un présupposé de la politique globale de l'U.P. qui était, à ce moment-là, d'essayer de capter les « secteurs moyens », en essayant de ne pas les effrayer par une polarisation trop explicite. Or, la lutte des classes était déjà tellement intense que la plupart des publications ne purent y parvenir.

Limites d'une simple « inversion des signes ».

Au cours de la première année, la maison d'édition d'Etat (*Quimantu*) a également essayé de constituer des *ateliers populaires*. Les revues étaient discutées dans des groupes d'organisation de base qui les décodaient, les critiquaient. On assistait donc à une prise en compte à partir de la base, du contenu des revues et à leur modification progressive. Mais ce genre d'initiatives n'a pas eu de suites, car le problème de la rentabilité commerciale, lié intimement à celui de la stratégie politique qui prévalait à ce moment, est très vite revenu à la surface.

Il a fallu attendre octobre 1972 pour voir surgir des formes de communication très différentes de celles imaginées jusque-là par les groupes de chercheurs en communication à la maison d'édition d'Etat. Ces initiatives sont venues des cordons industriels. Jusque-là on n'y trouvait que des journaux traditionnels des partis, faits par des journalistes qui s'en tenaient aux règles habituelles de sélection de l'information, sans relation directe avec le processus d'élévation du niveau de conscience populaire. Les ouvriers et les membres des conseils paysans ont senti la nécessité de trouver d'autres formes de communication et c'est ainsi qu'est née la *presse des cordons*, soit directement à partir des ouvriers, soit à partir de journalistes qui travaillaient déjà dans des cordons. Dès avant 1972, dans les poblaciones, qui étaient une préfiguration d'un nouveau type d'organisation populaire, étaient déjà nés des journaux qui étaient des organes de transmission entre les différents fronts selon lesquels se répartissait la population : front politique, front propagande, santé, front des femmes, des jeunes. Après 1972, ces organes de base se sont multipliés. Et la critique fondamentale qu'ils adressaient à la presse traditionnelle des partis, c'était qu'elle suivait les normes de l'appareil idéologique bourgeois pour la sélection des nouvelles, le statut des journalistes, etc. Il y a eu tout un processus de mûrissement, de réflexion qui a amené à contester la presse de gauche. On disait : « La presse de gauche s'adresse toujours à un « homme moyen ». Or ici, au Chili, il n'y a plus d'hommes moyens ; c'est un stéréotype bourgeois. Nous avons besoin maintenant d'une presse de classe et nos journaux, s'ils ne représentent pas encore le futur moyen de communication, sont au moins des organes de classe, tandis que les autres servent à la transmission de l'idéologie bourgeoise. » Il ne faut pas surestimer cette initiative des cordons industriels, mais la prendre comme un *indice : il n'y a possibilité d'un nouvel appareil de communication qu'à partir du moment où il y a de nouvelles organisations de masse qui cherchent et qui trouvent de nouvelles formes pour communiquer entre elles ou avec d'autres secteurs, dans un processus de mobilisation.*

La presse des cordons contre la notion d'« homme moyen ».

En dehors de la presse des cordons, il y a eu un grand nombre d'actions isolées, comme l'invasion de la chaîne 9 par les ouvriers des cordons. Sur la chaîne nationale, certains, reprenant l'expérience de Medvedkine, ont essayé de filmer des rencontres de paysans et de prolétaires des villes. Mais ces émissions étaient diffusées tard le soir parce que la loi du marché, *donc* la préférence pour les séries de télévision commerciale, imposait son verdict.

On en revient toujours au même problème : la gauche, en héritant de l'appareil idéologique bourgeois, a été, en fait, *happée* par ce cadre légaliste où elle se débattait. Rompre avec ce mode de production de la communication *impliquait une redéfinition du récepteur*, une rupture avec la notion bourgeoise de « récepteur passif et moyen », afin d'ouvrir dans le champ de la communication, un chemin au pouvoir populaire.

La gauche n'a pas su redéfinir la notion de « récepteur ».

Une des grandes faiblesses de la gauche pendant les trois années d'Unité Populaire, est de ne pas avoir offert d'alternative à ce problème. Il n'y avait pas de projet concret, il y avait seulement un certain empirisme pour gérer les appareils. La doctrine officielle, c'est qu'il fallait répondre à la droite. Mais on ne se rendait pas compte que si on ne répondait *que* sur le terrain de la droite, si on ne changeait pas aussi le terrain, on faisait finalement son jeu. Alors, la presse de gauche devenait populiste : on y intégrait certains éléments ouvriers, mais la plupart des journaux de gauche continuaient à avoir des titres sensationnalistes, à utiliser des ingrédients comme le sexe, le sport, tous ces éléments faits pour « accrocher » le lecteur. La théorie officielle était qu'il fallait capter mercantilement le lecteur, tout en essayant de lui donner une autre vision du processus, sans jamais reposer le problème de la structure du message. Le discours officiel, c'était que le travail idéologique, pour le moment, n'était pas fondamental et qu'il y avait d'autres priorités.

Cahiers : *Mais est-ce que ce n'était pas aussi la thèse officielle en matière de politique culturelle ?*

A.M. : Présenter la politique culturelle en deux temps : d'abord accès à la culture et *ensuite* rupture avec cette culture existante, me paraît erroné dans la mesure où on sépare la livraison de cette culture antérieure, de ces biens culturels, de leur réception par les classes dominées. Ce qui s'est passé au Chili est très significatif de cette erreur : la maison d'édition de l'Etat est arrivée à publier près de cinq millions de livres de poche à des prix dérisoires et les a répandus sur le marché. Or, huit jours avant le coup d'Etat, ce que disaient les ouvriers dans les cordons industriels, c'est que, depuis trois ans, ils avaient eu accès à des textes politiques, à des romans, à d'autres biens culturels comme des films, mais qu'on ne leur avait pas donné une *manière de lire,* qu'on n'avait pas mis sur pied d'infrastructure qui aurait permis la lecture et la réception de ces biens culturels. En dernier ressort, ils exigeaient une nouvelle manière de critiquer.

Accès à la lecture mais aussi « nouvelle manière de lire ».

Cahiers : *Sur cette question, le discours révisionniste utilise toujours les textes de Lénine sur l'« assimilation de l'héritage du passé », sans jamais donner au mot « assimiler » un contenu concret.*

A.M. : Dans les textes de Lénine sur la culture, il y a bien le problème de l'assimilation de la culture antérieure. Mais il y a aussi celui de ce qu'il appelle la « réception critique » de cette culture. A travers, par exemple, des correspondants ouvriers. C'est donc bien autre chose que de l'assimilation pure et simple. C'est une accumulation *en même temps* qu'une nouvelle création. Au Chili, on a vu comment une politique de continuité culturelle conçue sans possibilité de réception critique, c'est-à-dire sans installation d'un appareil de partis qui permette cette réception critique de la part des nouveaux récepteurs, conduit à séparer la lutte idéologique de toutes les autres luttes pour la prise du pouvoir total et à la vider de tout contenu.

L'Université (chilienne ou française) : le marxisme peut s'y prononcer mais d'en haut.

Cahiers : *Pour nous, il y a un modèle bourgeois d'apprentissage du savoir, l'appareil universitaire, appareil chargé de transmettre le savoir théorique, pratique ou technique. Si l'on ne se démarque pas fondamentalement et pratiquement de ce mode de transmission du savoir, on se retrouve complètement pris dans la reproduction du savoir bourgeois. En France, aujourd'hui, le marxisme, qui a pu jadis constituer une parcelle de pouvoir dans l'Université, est parfaitement accepté comme une certaine grille d'analyse des phénomènes sociaux, économiques, littéraires, etc., mais il n'a pas remis en cause de lui-même le fait que lorsqu'il se prononce, il se prononce toujours d'en haut.*

A.M. : Cela aboutit, c'est vrai, à une sorte de « technocratie de gauche » qui possède des modes de transmission du savoir mais qui se refuse à questionner les modes de production du savoir. Par exemple, en Amérique latine il y a eu tout un courant sémiologique, qui a permis de faire certains progrès dans l'analyse des idéologies. Contre le « fonctionnalisme sociologique », venu de la culture impérialiste nord-américaine, ce courant sémiologique a permis de substituer à la notion de réalité « apparente », une notion plus marxiste, celle de « réalité sous-jacente ».

Critiquer, décortiquer, rationaliser, reconduire ?

Mais il y a un danger. Lorsqu'on analyse une idéologie en s'enfermant dans le discours de cette idéologie et qu'on utilise des méthodes comme la sémiologie, on arrive à démonter des mécanismes du fonctionnement de cette idéologie, de son fonctionnement interne. On *rationalise* ce fonctionnement interne, on le formalise. Mais on ne dit rien du rôle politique de l'idéologie. Or l'idéologie n'est idéologie que dans la mesure où elle produit des effets politiques.

En 1970, lorsqu'on a commencé à vivre au Chili un processus où étaient réunies toutes les contradictions propres à une situation prérévolutionnaire, des problèmes très concrets se sont posés à nous en ce qui concerne l'étude des idéologies. D'abord, on s'est rendu compte que l'idéologie, aussi bien celle qui domine que celle qui, pour se défendre et se constituer, sécrète des antidotes à la première, ce n'est pas quelque chose de *statique*. On s'est rendu compte qu'il y avait très peu de distance entre une idéologie dite libérale et une idéologie fascisante. Les méthodes d'analyse dont nous disposions, celles qui nous avaient été transmises à travers l'Université, ne nous permettaient pas de penser, de formuler concrètement, comment l'idéologie (les valeurs abstraites, universelles) d'une bourgeoisie libérale se transforme peu à peu et produit des effets politiques qui amènent au fascisme.

Car lorsqu'une bourgeoisie comme la bourgeoisie chilienne est acculée à une situation où elle perd une partie du pouvoir politique, il est évident que l'expression de sa domination, son idéologie, subit une mutation. La lutte des classes même contribue aussi à donner à la bourgeoisie une conscience plus claire de ses intérêts. Prenons un exemple précis : la théorie de l'*opinion publique*.

Mutations de l'idéologie dominante. Un exemple : de l'opinion publique à l'« opinion populaire ».

On sait que cette notion d'opinion publique est entièrement bourgeoise, elle est une pièce maîtresse du discours bourgeois sur la communication, elle fonctionne comme telle chez tous les sociologues des mass media. (Comme théorie, elle est aussi sous-jacente à la légitimation du Parlement comme représentant de la majorité, etc.) Or, cette notion d'opinion publique a été mise en question au Chili par la bourgeoisie elle-même puisque, Allende ayant été élu par une majorité parlementaire, elle ne pouvait plus parler au nom de l'opinion publique. Cette notion d'opinion publique ne lui permettait plus (en tant que notion universelle) de refléter son désir de maintenir tout le monde sous sa domination.

A partir du 4 novembre 1970, lorsque Allende est arrivé au Gouvernement, la notion d'opinion publique a donc commencé à disparaître des textes et des discours politiques de la bourgeoisie. A mesure que celle-ci précisait sa stratégie politique, qu'elle ne parlait plus de majorité silencieuse mais qu'elle commençait à analyser les secteurs sociaux susceptibles d'être gagnés, elle remplaçait sa notion d'opinion publique par une notion « de classe » qui lui permettait de s'adresser avec précision à des petits commerçants, à des femmes, à des jeunes, etc. Vers la fin, à la veille de son insurrection de 1973 et déjà en octobre 1972, elle réunit ces classes sous une nouvelle notion, celle d'« opinion populaire ». En un sens, elle vole — en en proposant un mime — à la gauche la notion même de « peuple », de ce qui est populaire.

C'est pourquoi il faut répéter que ce n'est que dans la mesure où une idéologie produit des effets politiques pratiques *et que l'on connaît ces effets,* que l'on peut voir comment elle fonctionne « in se », les contenus implicites ou explicites qu'elle recèle et qu'elle brasse. Ceci est vrai pour toutes les unités du discours bourgeois.

Cahiers : *D'autant plus que dès qu'il y a un processus de transformation du pouvoir, il s'ouvre un autre champ de savoirs déterminé avec d'autres agents qui sont le peuple.*

A.M. : Oui et dont la dynamique nous échappe. C'est le drame de la petite bourgeoisie lorsqu'elle est confrontée aux germes d'un pouvoir populaire, à la possibilité d'une révolution. Elle est obligée de remettre en question les normes du travail scientifique (de la connaissance de la réalité) qu'elle a observées jusque-là. Et on sait que si cette remise en question n'a pas lieu, elle luttera tôt ou tard pour préserver ces normes, c'est-à-dire qu'elle deviendra, à long terme, contre-révolutionnaire.

Là où se joue la question du pouvoir, il y a redéfinition du champ de savoir.

Comment s'est passée cette « redéfinition du champ de savoir » au Chili ? Avant 1970, les militants n'avaient pas facilement accès à une usine, ni les journalistes. Les différentes sections des entreprises étaient séparées, de même les hommes et les femmes. En 1970 : nationalisations. On imagine mal ce que cela provoque du jour au lendemain comme prodigieux *brassage social* et accès à d'autres sources d'information et de culture, ne fût-ce qu'avec cette politique de « distribution de culture » à la classe ouvrière.

Ce qui était important dans la rencontre qu'on pouvait alors faire avec un ouvrier qui, trois ans auparavant, était, du point de vue de la bourgeoisie, un ignorant, c'est qu'il nous donnait un autre point de vue que celui de l'intellectuel. Ce n'est pas que lui nécessairement avait la vérité ; ce serait de l'ouvriérisme de le penser. C'est qu'il était porteur d'une nouvelle *demande* dont nous devions tenir compte, à l'écoute de laquelle il fallait être, si nous voulions que la question de la production et de la transmission du savoir puisse se poser d'une façon nouvelle et enrichissante.

Or un terrain commençait à se créer, au niveau des nouvelles organisations de masse, pour que cette question puisse se poser *et être reconnue comme importante*. C'est là que l'on peut voir l'articulation entre le savoir ancien que l'on peut transmettre mais qu'il faut transformer, et une nouvelle pratique et une autre classe, l'importance de trouver des formes adéquates qui permettent l'insertion d'une science dont on a hérité dans un processus révolutionnaire.

Brassage social, nouveaux acteurs, nouvelle demande culturelle.

Il en allait de même avec les mass media. On pouvait dire : « Je suis expert en mass media, en sémiologie, en théorie des idéologies, je peux donc conseiller utilement une mission présidentielle, une politique officielle des mass media... » Cette position n'était pas forcément inintéressante mais elle ne correspondait pas à la forme d'engagement que réclamait le processus révolutionnaire. Parce qu'on continuait à adopter une position de classe petite-bourgeoise, maîtresse de l'instrument technique et peu disposée à le remettre en question.

Il y avait une autre possibilité : essayer de saisir, dans ce raz-de-marée qui bouleversait la vie quotidienne des masses, ce qui se produisait de nouveau. C'est là qu'on a vu qu'il y avait deux courants chez les spécialistes des mass media. Ceux qui continuaient à s'appuyer sur une conception statique de l'analyse des idéologies sans les relier à la lutte de classes alors en cours. *Et ceux qui partaient au contraire de l'effet produit par l'idéologie dominante sur les dominés, et des réponses que ceux-ci, au cours de leur lutte, avançaient.*

Cahiers : *Quand nous parlons de « technocratie de gauche », nous pensons à ceci : il y a, dans le discours révisionniste, une hypertrophie de la pensée de l'Etat. S'il ne faut, en effet, jamais perdre de vue l'appareil d'Etat, il ne faut jamais oublier que les idéologies qui se constituent en luttant contre l'idéologie bourgeoise (celle qui, précisément, dispose des appareils d'Etat) n'ont pas pour lieu ou pour support l'appareil d'Etat mais qu'elles sont dispersées et qu'il faut*

les organiser, les rendre cohérentes, dans et grâce à un appareil qui n'est pas tout de suite celui de l'Etat. C'est cet « oubli » qui amène le révisionnisme à gérer les appareils en « technocrates de gauche ».

Technocrates de gauche, experts rouges et privilèges petits-bourgeois.

A.M. : Les « experts rouges » prétendent que l'unique accès à la connaissance que peuvent avoir les classes dominées se fait par la méthode d'apprentissage par laquelle ils sont eux-mêmes passés. Mais par rapport à ça, il y a une autre tentation, un autre danger qui en est un peu l'envers complice : penser que la classe ouvrière a déjà formalisé, en elle, tout le bagage dont elle a besoin.

Cahiers : *Il y a un texte d'Althusser à propos de Gramsci où il définit* l'historicisme *comme la tentation de confondre science et conscience, élévation du degré de conscience politique et élévation du niveau scientifique. Althusser combat cette thèse. Mais il se passe que six ans après Mai 68, le discours althussérien est repris par le P.C.F. et qu'il cadre même très bien avec le discours technocratique, scientiste, du Parti. Par rapport à cette situation, il ne peut pas ne pas y avoir dans le gauchisme des « retours d'historicisme », c'est-à-dire de nouveau le risque de ne pas bien distinguer science et conscience. Ceci nous oblige à être précis. Qu'entend-on quand on parle de « résistance à l'idéologie dominante, antidotes, embryons d'une nouvelle idéologie, nouvelle formulation du champ et du partage du savoir » ?*

A.M. : Au Chili, l'important c'est que tous les antidotes culturels qu'on a vu surgir au cours des trois années d'U.P. avaient leurs antécédents dans les formes de vie et de résistance mises en place avant l'arrivée d'Allende au pouvoir. Dans les cordons industriels, les conseils de ravitaillement ou de lutte contre la spéculation s'appuient sur des éléments déjà présents dans les formes de lutte préexistantes.

Possibilité d'une culture propre à la bourgeoisie chilienne ?

Cahiers : *Mais est-ce qu'une bourgeoisie dépendante, comme la bourgeoisie chilienne, a le temps de créer, de mettre sur pied, une culture nationale ? Est-ce qu'elle n'est pas prise entre la culture de l'impérialisme nord-américain et celle, refoulée par elle-même, du peuple chilien ?*

A.M. : La bourgeoisie chilienne possède une légitimité institutionnelle assez solide. Mais cela ne veut pas dire qu'elle a réussi à créer une culture nationale. Sa culture est reliée au rythme d'expansion de l'impérialisme. La bourgeoisie chilienne n'a pu que créer des réflexes conditionnés pour la défense de ses intérêts, ceux-ci concordant évidemment avec ceux du pouvoir impérialiste.

Si bien que les modèles de vie proposés par la bourgeoisie chilienne ont toujours été uniquement des modèles à atteindre. Il y a toujours eu un déphasage et un décalage inouï entre les modèles qu'offrait la bourgeoisie et la réalité chilienne : la pauvreté des villes, l'existence de 600 000 habitants, vivant dans des conditions infra-humaines, autour d'une ville de deux millions d'habitants. Il y a moins d'intégration culturelle que dans les sociétés où existe un dénominateur commun possible entre, disons, un artisan et un bourgeois.

L'exemple de la soupe populaire.

Prenons l'exemple de la publicité. Dans tous les pays qui utilisent la publicité, les stéréotypes publicitaires fonctionnent par rapport à un « homme moyen ». Cet homme moyen n'existe pas au Chili. Imaginez une publicité de soupe toute faite. Les modèles publicitaires nord-américains sont transposés brutalement au Chili, et quand on regarde l'« atterrissage » de la publicité à l'intérieur des différents secteurs sociaux, on se rend compte qu'elle est décodée de façon foncièrement différente, sans aucun dénominateur commun. Une femme appartenant à la bourgeoisie monopoliste avait par exemple entre une et trois bonnes : elle n'avait donc pas besoin de soupe toute faite. Mais une femme du peuple n'était pas assez

intégrée à ce qu'on appelle la « vie moderne ». A tel point que certaines études démontraient que finalement cette publicité n'atteignait plus personne, sinon des femmes qui travaillaient et qui, rentrées chez elles, devaient faire la cuisine ; c'est-à-dire que cette publicité n'était efficace que sur une tranche très réduite de la population.

Ce qui est essentiel c'est, face à cette « pseudo-culture » de la bourgeoisie chilienne, la résistance culturelle. Il faudrait analyser par exemple, pourquoi il y avait autant d'unions libres au Chili, au sein du peuple. C'est un phénomène important quant à la culture féminine, le fait que dans certaines poblaciones, la femme trouvait du travail et l'homme devait garder les enfants. Bien sûr, il s'agit d'une culture « défensive » plutôt qu'offensive. Mais la famille, dans les poblaciones n'était pas un noyau composé d'un couple et de ses enfants ; il y avait une tendance à adopter des enfants, à vivre avec les enfants des autres, abandonnés ou pas. Cela créait des familles d'un autre type, des « familles ouvertes ».

La culture de « résistance ». Du défensif à l'offensif.

Par rapport à cela, le M.I.R. a, par exemple, joué un rôle positif. Il a bien vu que les poblaciones étaient l'un des secteurs les plus à même de produire cette « culture de résistance ». Il s'agissait souvent d'une résistance passive mais le M.I.R. l'a aiguillée vers la revendication d'une nouvelle vie, à partir d'une revendication comme celle d'un logement. Dans les poblaciones organisées par le M.I.R., il y eut par exemple un « front discipline » qui essayait de réinterroger la notion de justice populaire. Il y avait une « autojustice » à l'intérieur du campamento. On était même arrivé à mettre sur pied les embryons d'un nouveau Code pénal. Par exemple, ce qui était important, ce n'était plus le vol que faisait une personne à l'extérieur, mais plutôt le viol d'une petite fille par quelqu'un de la poblacion à l'intérieur de celle-ci. Alors que la société bourgeoise, lorsqu'elle prenait un type qui volait, elle l'emprisonnait pour dix ans, lorsqu'elle prenait un type qui avait violé une petite fille, il ne faisait que quelques jours de prison. Pour les pobladores, au contraire, ce n'était pas le vol qui était important, ce n'était pas le fait d'avoir volé quelqu'un qui avait trop, c'était le viol, c'est-à-dire tout le problème des valeurs, de la culture quotidienne dans le campamento. C'est la preuve que le M.I.R. avait compris la nécessité de mobiliser les masses en s'appuyant sur la culture qu'*elles élaboraient déjà.*

Il y avait donc plusieurs fronts : le front discipline, le front culturel, le front des femmes, le front santé (les pobladores organisaient eux-mêmes les premiers soins, l'hygiène du campement, la répartition du lait). Il n'y avait pas que l'aspect distribution, il y avait l'aspect récupération : la réutilisation de vieux bus pour faire des salles de classe, etc. Il y avait aussi des modes d'expression théâtrale qui ont commencé à représenter les relations entre les pobladores et les autres groupes n'appartenant pas à la classe ouvrière : il y a eu des pièces où ils mimaient le comportement d'un militant venu de la petite bourgeoisie qui avait été leur leader, comme dans un théâtre révolutionnaire. Tous ces éléments faisaient partie d'une nouvelle vie. Et le problème fondamental pour la gauche était d'utiliser des organisations de masse où ces *éléments puissent passer du stade défensif au stade offensif.*

Les media à l'époque de l'Etat multinational.

Cahiers : *Il faut aussi poser le problème des mass media à l'époque de l'Etat multinational, c'est-à-dire à un moment où l'idéologie de l'impérialisme se reproduit à un niveau international. Dans ces conditions, est-ce qu'il y a la possibilité de constitution, dans d'autres pays que le Chili (nous pensons à un pays comme le Brésil, qui a davantage les moyens de jouer un rôle de « gendarme » de l'impérialisme), d'une culture qui serait prise en main par une bourgeoisie monopoliste « nationale », plus « autonome » par rapport aux U.S.A. ?*

EL COMANDO COMUNAL DE TRABAJADORES
ESTA LLAMADO A CONVERTIRSE
EN LA MAS FIRME ORGANIZACION DE LUCHA CONTRA LOS PATRONES
Y SU ORDEN BURGUES.

Y POR ESO, SU FORMACION NO PUEDE SER EL PRODUCTO
DE UNA DECISION ADMINISTRATIVA Y BUROCRATICA.



EL PODER DE LOS COMANDOS COMUNALES
EL PODER POPULAR
NO SE CREA POR DECRETO
SINO QUE NACE AL CALOR
DE LA LUCHA DE CLASES
EN TODO EL PAIS Y EN LA COMUNA.

EL PODER POPULAR
EJERCIDO A PARTIR DE
LOS COMANDOS COMUNALES

ES LA UNICA POSIBILIDAD
DEL GOBIERNO DE LAS MASAS
DEL GOBIERNO DEL PUEBLO
EN LA COMUNA.

Y HOY DIA, EL PODER DE LOS COMANDOS
DEBE CONVERTIRSE
EN LA MAS FIRME ORGANIZACION
DE LUCHA CONTRA EL PARLAMENTO BURGUES
Y CREAR LAS CONDICIONES
PARA CAMBIARLO
POR LA ASAMBLEA DEL PUEBLO
Y POR IMPONER UN VERDADERO
GOBIERNO DE TRABAJADORES.

EL PRIMER OBJETIVO DEL PODER POPULAR
ES UNIFICAR AL PUEBLO.
CONVERTIR A TODOS LOS EXPLOTADOS
EN UN SOLO EJERCITO
BAJO LA CONDUCCION
DE LA CLASE OBRERA.

NO SE TRATA DE HABLAR DE PODER POPULAR.
SE TRATA DE CONSTRUIRLO.

Sur fond noir :

Le pouvoir des commandos communaux, le pouvoir populaire, ne se crée pas par décret mais il naît à la chaleur de la lutte des classes, dans tout le pays et dans la commune.

En encadré :

Le premier objectif du pouvoir populaire est d'unifier le peuple. Réunir tous les exploités en une seule armée sous la direction de la classe ouvrière.

A.M. : Le coup chilien est le premier qui ait proposé un modèle de contre-révolution qui tienne compte de la population civile. Comment faire travailler la population créole nationale pour renverser un Gouvernement ? Comment exploiter les contradictions de classes ? Le coup chilien a, de son point de vue, tiré les leçons du premier échec américain au Viet-nam en 1965, d'une politique uniquement centrée sur l'intervention des conseillers militaires.

Cahiers : *Pourtant, dans l'analyse « officielle », révisionniste, des événements chiliens, l'accent est toujours mis principalement sur la C.I.A., sur l'espionnage, sur l'intervention américaine, plutôt que sur les contradictions de classe internes au Chili. Ce qui est un moyen pour éviter de parler des erreurs de la gauche.*

A.M. : Alors que ce qui est important, c'est de voir *comment* les U.S.A., comment le Pentagone, utilisent une idiosyncrasie créole dépendante pour pouvoir renverser Allende. Et dans cette nouvelle forme de lutte anti-insurrectionnelle, la redéfinition des appareils idéologiques a été un élément important, pour la bourgeoisie créole *comme* pour l'impérialisme.

Reprenons l'exemple de la publicité. Au Chili, les agences de publicité ont cessé de faire vendre des objets de consommation et ont commencé à « publiciter » de façon directe des modèles politiques. Elles ont ainsi mené la lutte contre la nationalisation des industries, et pour cela, elles ont dû tenir compte des différents secteurs sociaux, ce qu'elles n'avaient jamais fait auparavant. On a vu une firme comme la Mc Cann-Erickson utiliser le cinéma 16 mm, les radio-cassettes, etc., pour essayer de convaincre le « peuple » du caractère néfaste de la nationalisation. Donc, un appareil idéologique, éloigné de la lutte politique, commence à avoir une fonction politique concrète et à remplir un rôle qui était auparavant réservé à des groupes bien précis de sociologues, psychologues, etc. On se rend compte que l'appareil de renseignements et de recherches dont l'impérialisme a besoin pour lutter contre les mouvements populaires passe à travers toutes les succursales que sont les agences de publicité, de marketing, les bureaux d'opinion publique, etc.

Quant à la possibilité pour un pays comme le Brésil de créer une culture qui ait des traits « nationaux » tout en étant liée à l'impérialisme, il faut bien voir que le modèle de l'intervention américaine est calqué sur le développement des firmes multinationales. Il y a de moins en moins d'étanchéité entre la politique officielle du Gouvernement américain à travers les ambassades et celle des firmes multinationales. L'Etat américain, à ce stade de développement, signifie l'intégration de plus en plus complète entre Gouvernement, firmes multinationales et Pentagone. Il s'ensuit une redéfinition, de leur point de vue, des propriétaires de la culture. N'oublions pas que toutes les Compagnies électroniques ou aérospatiales qui, d'ici dix ans, élaboreront la culture de masse à un niveau mondial, possèdent toutes des départements de pédagogie : ainsi l'I.T.T. ou General Electric. D'ici trois ans, au Brésil, ils auront trois satellites d'« éducation » qui toucheront 85 % de la population. Et ce phénomène ira en s'accentuant. Grâce à la possibilité de programmation par satellites, non seulement l'éducation, mais les conditions de création de la culture (donc de la contre-culture), sont très différentes de ce qu'on a connu jusqu'ici.

I.T.T.-C.I.A. Agression culturelle, agression tout court.

La collusion I.T.T.-C.I.A. dont on a beaucoup parlé pour le Chili se retrouve à tous les niveaux. Il devient très difficile de continuer à compartimenter le culturel du politique et de l'économique. Il est intéressant à cet égard de signaler que trois mois après l'installation de la junte à Santiago, les firmes électroniques aérospatiales américaines (et brésiliennes) ont commencé à proposer à la junte l'installation de chaînes de télévision en couleurs. Quand un pays retombe aux

mains de l'impérialisme, il retombe automatiquement dans un modèle de développement calqué sur celui des multinationales.

Je crois qu'une des erreurs classiques de la gauche, c'est de méconnaître la force de l'ennemi. Les problèmes de la lutte idéologique, tels qu'ils ont été posés au Chili, ont connu certains embryons de réponses qu'on n'est pas parvenu à expliciter et à concrétiser. On sait aujourd'hui que la seule forme de lutte contre l'agression culturelle — dont j'ai essayé de montrer qu'elle n'était jamais seulement culturelle — implique une reformulation à partir des fronts de masse de la lutte contre l'idéologie dominante.

Propos recueillis par
Serge Daney
et Serge Toubiana.



Affichettes collées sur les murs de Santiago pour le 11 septembre, jour de l'enterrement de Pablo Neruda.

CRITIQUES



Festival de Cannes. 25 mai 1974. Manifestation après l'intervention de la police dans la salle où devait être projetée Histoires d'A.

L'espace politique

(Histoires d'" Histoires d'A ")

1. *Histoires d'A* pourrait s'appeler aujourd'hui *Histoires d'Histoires d'A* puisque le film, lui aussi, a son histoire. Cette histoire est connue : interdiction, diffusion militante puis commerciale, donc double. Un « public » a dû se cotiser, se protéger, bref *se constituer* pour que le film puisse simplement être vu et discuté. Pour la première fois, un film a pu *organiser son public*. En ce sens, *Histoires d'A* est,

au sens fort, un « film d'organisation », non en ce qu'il répercute des analyses élaborées ailleurs, par et dans des organisations politiques, mais en ce que sa vision, son *appropriation*, ont posé des problèmes d'organisation : entrée dans l'illégalité, affrontements parfois violents. *Histoires d'A* permet donc d'avancer sur une question qui est au cœur de tout cinéma militant comme de toute critique de masse : la question de l'espace de projection cinématographique comme espace conflictuel, à conquérir, à la limite, comme espace militaire.

Ou encore : dans quelles conditions on passe d'*un public,* celui qui est conditionné, mis en scène en vue de la consommation des films, piloté par les ouvreuses et gavé d'esquimaux, *à un autre,* un public qui saurait qu'un film de lutte, pas plus qu'une idée juste, ne tombe du ciel. Car il a fallu que les militants, que tous ceux qui ont diffusé *Histoires d'A,* s'emparent d'un contenu qu'ils possédaient déjà (qu'il est juste de lutter pour l'avortement) mais aussi d'un *contenant :* l'objet-film, cassable, volable, périssable, cher. La diffusion de cet objet, c'est-à-dire la lutte pour la diffusion, n'a pas seulement popularisé des idées, celles du M.L.A.C., elle a aussi appris aux diffuseurs des choses nouvelles : entre autres choses, qu'un film pouvait, sous certaines conditions, fonctionner comme un « organisateur ».

2. Pourtant, pour beaucoup de ceux qui l'ont vu, soutenu, diffusé, comme pour ceux qui l'ont méprisé (François Maurin) ou interdit (Maurice Druon), *Histoires d'A* ne semble tirer ce pouvoir d'organisation *que* du fait qu'il a été interdit. Et il aurait été interdit que parce qu'il aborde de plein fouet un sujet tabou : l'avortement. Autrement dit, pour la loi bourgeoise qui l'interdit comme pour les militants qui le soutiennent, *le film n'est jamais qu'un prétexte.*

Cette idée n'est pas neuve, elle est même banale. Elle revient à ne voir dans un produit artistique *qu*'un moment neutre, un relais sans épaisseur, dans la popularisation d'idées élaborées ailleurs. Dans cette optique, il suffirait qu'un film permette un débat, donne l'occasion à des militants de s'exprimer, de faire connaître leurs thèses ou passer leur ligne, pour que le film ait rempli sa mission, *toute* sa mission. Il serait au débat ce que l'avant-programme est au film : mise en préparation, avant-goût, mise en condition, en attente. Le film serait (et ne serait que cela) la carotte spéculaire qui permet de justifier, de légitimer, de « faire passer » le débat. Combien de fois avons-nous entendu cette phrase : « Le film n'a pas d'importance en lui-même ; il ne fait qu'amener le débat. » Observons seulement que la télévision (« Les Dossiers de l'écran ») ne procède pas autrement, lorsqu'elle utilise le film pour le plaisir des téléspectateurs et les débats pour les compétences des spécialistes.

S'accommoder de cette conception, cela signifie — pour les diffuseurs, pour le public, voire pour le cinéaste — utiliser le film comme un leurre qui attire le public, quitte à perdre le public ainsi « gardé » dans des débats dogmatiques et tristes. Plus profondément, cela signifie avaliser une conception *instrumentaliste* de l'art et des produits artistiques.

Non pas utilitaire car un film peut, doit, être utile, mais instrumentaliste, c'est-à-dire moment, support, reflet *neutres.* Conséquence connue : il n'est plus fait appel aux cinéastes qu'au double titre de leur savoir-faire technique (maîtrise de leur spécificité) et de leur mauvaise conscience (non-maîtrise du général, c'est-à-dire de la politique). Ils se retrouvent vite *prestataires de services.*

Autrement et abruptement dit : pour peu que le cinéaste « engagé » ne considère pas son travail, son savoir-faire comme neutres, à qui va-t-il rendre des comptes de cette non-neutralité ? *Auprès de qui, de quelle instance, socialise-t-il ce débat, le débat sur son travail, sur la « forme » ?* Question grave, au cœur de tout projet

de front culturel et sur laquelle il faudra sans cesse revenir. Nous nous bornerons aujourd'hui à ébaucher quelque chose que personne n'a fait, parler un peu de la « forme » d'*Histoires d'A.*

3. Que dit François Maurin dans sa critique du film, parue dans *L'Humanité* du 23 octobre 1974 ? « On aimerait, par exemple, connaître, autrement qu'étendue sur une table d'accouchement, la jeune femme avortant par la méthode Karman, connaître ses difficultés, l'entendre s'exprimer d'une façon plus totale sur elle-même et sur son sort. » On voit ce que demande Maurin : un autre film, d'autres partis pris esthétiques : de la tranche de vie qui permette au cinéaste et au spectateur de « se pencher » sur des acteurs écrasés et des victimes plaintives. Or, que voit-on dans *Histoires d'A ?* Non pas, comme dit Maurin, une femme étendue, mais une longue scène où on la voit successivement parler et « être parlée », agir et « être agie ». Maurin, en réduisant cette scène à la simple vision d'une femme étendue, joue sur deux tableaux. D'un côté, il veut faire croire que les auteurs du film ont voulu jouer sur la sensation d'un « scoop » chirurgical. De l'autre, il lui faut banaliser, réduire à rien, refouler tout ce qui dans cette scène est proprement et extraordinairement *nouveau.*

Car la thèse du film n'est pas, pas seulement, que les femmes ont droit à l'avortement, elle est que la méthode Karman est simple, sans dangers, *filmable.* La thèse du film, c'est aussi qu'« on a raison de filmer ». Car cela permet :

1) en plaçant — effet de montage intelligent — cette scène en début du film, de la faire jouer comme référent (comme « preuve ») par rapport auquel tout discours devra être rapporté. Impossible donc de faire appel aux catégories idéalistes de l'incertitude ou du miracle ;

2) en filmant l'avortement même, aller à l'encontre de la loi bourgeoise qui interdit non seulement l'avortement mais aussi sa reproduction *filmée.* Reconnaître dans cette double interdiction l'aveu de quelque chose qui touche à la spécificité du cinéma, à sa force et à son pouvoir *propres*, à ce que lui — et lui seul — peut ;

3) ce qu'il peut ? Greffer son propre espace, l'espace fictif circonscrit par la caméra, sur un *espace « libéré ».* Espace libéré : le rapport médecin-malade. Espace libéré : le rapport filmant-filmé.

Là où Maurin rêve sans doute à une mise en scène à la Bernard Paul, là où il parle de la « gravité du problème posé par *Histoires d'A*, ses implications juridiques mais aussi et sans doute surtout sociales et humaines » (admirons au passage l'ineffable *mais aussi et sans doute surtout.* Pour Maurin, l'avortement est, par ordre décroissant, juridique, social, humain — mais jamais politique), Belmont et Issartel imposent le spectacle, *spectacle conquis*, d'un rapport neuf entre le médecin et la jeune femme, entre celle-ci et son corps. En ce sens, il s'agit bien d'un « scoop », mais non pas sur les dessous et les recoins de la médecine bourgeoise ou sur l'intérieur sanglant d'un corps ignoré (cf. *Illumination*, de K. Zanussi), mais sur une *autre* pratique de la médecine, donc sur une autre mise en jeu, disposition, distribution du *pouvoir médical.* Et c'est une lutte, celle même du G.I.S. et du M.L.A.C., qui donne à cette nouvelle pratique son *lieu*, pas seulement un endroit, un « avortoir » comme on dit à l'extrême-droite, mais un espace conquis, temporairement arraché à l'ennemi. Et cette pratique, lorsqu'elle a *lieu*, porte un nom : mise en scène.

4. On a pendant longtemps, opposé terme à terme la mise en scène (fiction, reconstitution) au direct (document pris sur le vif). Aux excès d'une mise en scène fétiche héritée par la cinéphilie des genres hollywoodiens, on a opposé les mérites

du direct, du spontané, du vécu, du naturel, tout ce que rendait alors possible un progrès de la technique et qui culmina avec le « cinéma-vérité » des années soixante. Un discours métaphysique (Bazin) fit alors bon ménage avec un discours techniciste. Technicisme : surestimer la technique *et* mésestimer la bourgeoisie. CAR LA BOURGEOISIE N'A PAS SEULEMENT LE MONOPOLE DES IMAGES FILMEES DU REEL, ELLE A — PRIORITAIREMENT A TOUT FILM — LE MONOPOLE DE LA MISE EN SCENE DE CE REEL. Une ville, un A.I.E., une salle de cinéma, une clinique sont *déjà* mis en scène, il existe déjà un mode d'emploi pour l'espace qu'ils circonscrivent, et ce mode d'emploi est politique. Qu'un cinéaste filme cet espace en direct ou qu'il le « naturalise » dans une fiction ne le rend pas quitte pour autant de cette première mise en scène qui préexiste à son film et qui, souvent, le conditionne. C'est alors qu'on peut dire, selon un mot de Blanchot, que « rien n'a lieu que le lieu ». Le contraire d'une mise en scène ce n'est pas le direct, mais une autre mise en scène ; le contraire du direct ce n'est pas la mise en scène mais un autre direct. *Autres* en ceci qu'ils impliquent une nouvelle *position*, spatiale, morale, politique, du filmant par rapport au filmé.

L'avortement de Gennevillier laisse entrevoir, imaginer, ce que peut être cette position. Rien n'y est pensable en dehors de l'entrelacs entre un nouveau direct (le pouvoir du cinéaste, la captation d'images, la « prise de vues ») et une nouvelle mise en scène (le pouvoir médical bouleversé, le corps parlé, la parole prise, la révolte dite). Entrelacés, ces deux espaces définissent l'« espace politique ».

Reconnaître cet espace politique du filmage, ce qu'il exige comme ce qu'il interdit, c'est dynamiter par avance le vieux discours révisionniste de Maurin. Ce discours, nous le connaissons, a besoin de naturalisme charitable et de victimes muettes. Il « se penche » sur les victimes « des monopoles », mais il défaille dès qu'il est question de révolte, il bredouille dès qu'il est question de la filmer, il fait la sourde oreille dès qu'il faut répondre aux questions qu'elle pose.

Or la révolte, comme toute lutte, ne donne pas seulement lieu à des symptômes qu'il faudrait traduire *dans et par* le discours global de la révolution. *Une lutte se parle* et ce qu'elle avance dans le plus grand désordre — énoncés erratiques, parodies, cris, mots d'ordre, énonciation collective — n'est pas étranger au processus par lequel une idéologie dominée pense sa domination à venir. La reconnaissance implicite de cette réalité a permis à Belmont et Issartel d'éviter les pièges qui sont monnaie courante dans le cinéma militant et qui consistent à n'utiliser le discours global, le dogme déjà constitué, le « savoir marxiste-léniniste » *que* comme un décrypteur, une *machine à traduire* ce qui s'énonce dans une lutte.

Comment restituer à ceux qui luttent — en même temps que le sens stratégique de leur lutte — l'ardeur, l'invention, le plaisir qu'il y a à lutter ? Question essentielle pour penser les rapports entre front politique et front culturel. Dans *Histoires d'A*, il se crée quelque chose qui n'a pas encore de nom, et qu'on pourrait appeler un *collectif d'énonciation*. Une lutte se parle, mais ne dit jamais *je*.

Serge DANEY.

Travail, famille et P.M.E.

(" Vincent, François, Paul et les autres ")

Après le discours électoral « vieille droite » de Royer aux P.M.E., celui, populiste, véhiculé par un film comme *Vincent, François, Paul et les autres,* témoigne d'une nouvelle étape de la réaction idéologique de la petite bourgeoisie (couches dominées de la classe dominante) au développement accéléré de la crise économique qui l'atteint. Nous sommes à la fin de l'année 74, les luttes de classes se durcissent, et cette réaction est portée, soutenue maintenant aussi par l'offensive nouvelle du révisionnisme, qui propose ouvertement une certaine politique d'alliance de classes en vue des élections de 76.

Soit : comment un cinéaste petit-bourgeois, humaniste et poujadiste peut tendre la main aux révisionnistes, en composant, avec efficacité, un poster préélectoral sur le thème *collaboration de classe + amour général.* Il est difficile, quand on envisage sur quel fond de répression, et sur quel fumier idéologique s'édifie cet amour général, de voir le film comme un tableau de genre sur le charme discret des classes moyennes menacées par la pression des monopoles — plutôt, le négatif sinistre du programme commun d'union de la gauche.

Le film met en scène un petit groupe (un ensemble imbriqué de petits groupes : P.M.E., familles, amis) en crise : crise économique, sexuelle, crise de géné-



ration — tout fout le camp, capitaux, femmes, jeunesse. Ce petit groupe est socialement très hétérogène : ouvrier, profession libérale, intello, vendeuse, petit patron. Il vit, parle sa crise en termes affectifs (valorisation des facteurs, des répercussions intimes : les rapports d'un groupe d'hommes de 50 ans aux femmes,

et aux jeunes), et les rapports de force politiques et économiques qui constituent les facteurs principaux de cette crise en termes de ségrégation défensive : nous/les autres.

Nous : ce « nous », cette communauté idéologique, reflète la situation d'une couche dominée de la classe dominante en position politique principalement défensive par rapport à la concentration du grand capital (contre laquelle elle n'a pas les moyens de mener une offensive politique directe), et secondairement offensive par rapport à la montée des luttes qui vont historiquement dans le sens du développement politique et idéologique de la contradiction prolétarienne (luttes ouvrières, et aussi luttes sur les fronts secondaires, luttes des femmes et des jeunes). Ces luttes ne l'atteignent pas encore de front, puisque la bourgeoisie au pouvoir s'emploie à les réprimer activement, et que le révisionnisme a encore les moyens d'y faire écran, idéologiquement et politiquement. Si donc, pour les classes moyennes susceptibles d'être gagnées à une perspective d'alliance de classes contre le grand capital, le révisionnisme fait écran à la montée des luttes prolétariennes et à la virulence des luttes sur les fronts secondaires, *le film de Sautet reflète, d'un point de vue petit-bourgeois, la formation de compromis (l'écran idéologique) que le révisionnisme utilise dans sa stratégie d'alliance de classe.* Il ne s'agit pas d'un simple masque de circonstance, pour autant qu'il constitue aussi un facteur de répression direct des luttes prolétariennes que le révisionnisme reprend à la bourgeoisie — facteur de répression qui n'est pas seulement l'instrument d'intimidation des masses par les appareils révisionnistes, mais qui tient aussi à l'organisation concrète et aux valeurs d'un mode de vie petit-bourgeois qu'une partie du prolétariat, coupé de sa base de classe par l'organisation du mode de production capitaliste, tend aussi à adopter et à intérioriser.

C'est le terrain qu'exploite le film de Sautet. Le résultat est un tableau de mœurs petites-bourgeoises, condensé humaniste-poujadiste-réviso, dont la crédibilité, favorisée par la conjoncture politique présente (le film aurait été moins bien reçu dans le temps du discours de Royer), tient à *l'élimination de tous les éléments qui risqueraient, en marquant politiquement l'hétérogénéité du collectif mis en scène, de faire saillir des facteurs de contradiction chez les spectateurs.*

Cette élimination stratégique est commandée par la problématique générale du film, par ses deux lignes :

1. Comment faire en sorte que des spectateurs, petits-bourgeois, puissent dire à la sortie du film : « Comme c'est bien que des gens si différents s'entendent ainsi » (au-dessus des luttes de classes) ?
2. Comment affirmer les vertus concrètes de la collaboration de classe, comment composer une allégorie du travail couronné par l'amour de la famille et du patron recevable par les révisos (à laquelle d'ailleurs la bourgeoisie n'aura rien à redire ?)

Cette stratégie générale détermine, en fonction de la conjoncture politique et économique actuelle à laquelle le film fait référence, et en fonction de la stratégie d'alliance de classe qui commande l'union de la gauche (pour laquelle Sautet milite à sa manière, à droite), les grandes lignes de sortie de l'énoncé du film : ce sur quoi les spectateurs auront à prendre parti, positivement (l'alliance de classe et l'amour général, le travail couronné par l'amour de la famille et du patron).

Mais cette prise de parti implique, compte tenu des conditions historiques de l'énonciation de telles propositions, une série de prises de positions négatives contre l'avancée des luttes révolutionnaires.

La tactique de Sautet consiste à les inscrire dans le film sous la forme de processus de *ségrégation implicite* — il mise sur le fait que les spectateurs visés par

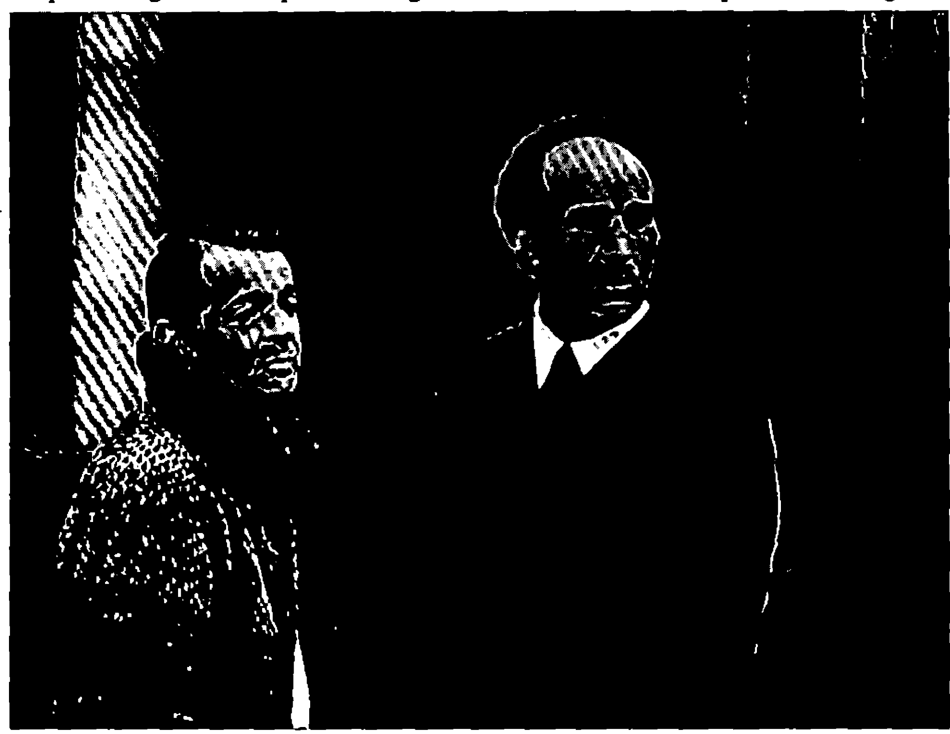
le film, fondamentalement, pensent leur situation de classe en termes de ségrégation. Soit en termes de ségrégation défensive, facteur idéologique d'oubli et de repli par rapport aux forces politiques despotiques dominantes, soit en termes de ségrégation offensive par rapport aux forces politiques révolutionnaires qui menacent leur position de classe : les objets de la ségrégation seront donc le grand capital, mais aussi le prolétariat en lutte, les femmes, les jeunes. Sauf pour le grand capital, cette ségrégation ne sera jamais mise en acte, dans la fiction. Mais, couvée, elle n'en est pas moins virulente, et la seule façon d'attaquer politiquement un film comme celui-ci me paraît être de la traquer dans ses retranchements.

Ségrégation dans le collectif

Il s'agit d'abord de neutraliser, dans le procès d'exposition des situations de la fiction, tout le potentiel de contradictions politiques secondaires porté par les éléments dominés dans les appareils familiaux mis en scène : surtout, pas de révolte des femmes, ni des jeunes. Donc, les femmes passent, présences discrètes, à côté des hommes, parlent à mi-voix de leurs « petits problèmes », partent ou restent pour des raisons obscures ; quant aux jeunes, ils ne risquent pas d'intervenir dans la fiction en tant que collectif puisqu'ils ne sont qu'un : Depardieu.

Ségrégation et répression dans le collectif : mise en scène de la loi d'amour

Il s'agit ensuite de récupérer sentimentalement les personnages les plus en crise, les plus marginaux, les plus hétérogènes socialement, les récupérer dans le grand



collectif familial, sous le signe de la loi d'amour, en les affectant de tares ou de blessures particulièrement émouvantes qui neutralisent leur révolte (Reggiani), ou anesthésient les réflexes de classe du spectateur (Piccoli) :

— Reggiani, en tant qu'intello, doit être particulièrement paumé, débile, improductif (il n'en sera que plus aimé) ;

— Piccoli, en cadre trop bien arrivé, doit être particulièrement torturé, cocu, honteux (il n'en sera que mieux pardonné).

C'est ce qu'on appelle encore l'humanisme, l'humain marqué au fer de la loi d'amour, mis en position sacrificielle, sous le joug d'un collectif despotique. Le traitement des personnages de *Vincent, François, Paul et les autres* nous en donne

une image ordinaire, quotidienne, lénifiante. Mais gardons cette autre pour mémoire, produite par l'appareil télévision, dont la brutalité doit nous rappeler que la bourgeoisie au pouvoir ne recule devant aucun sacrifice pour remettre de l'ordre dans les idéaux du collectif. « Les Dossiers de l'écran » du 5 novembre 1974, sur le crime passionnel : deux avocats, un psychiatre et un président de cour d'assises démontrant à un type coupable d'avoir assassiné sa femme et l'amant de sa femme, dans un geste incontrôlé, qu'il avait bien fait de se tirer une balle dans la bouche après, car cela avait disposé la cour à la clémence. Gros plans sur le visage couturé, les organes vocaux brisés. Débordements de sollicitude, chuchotements inquiets en coulisse : « Vous croyez qu'il va réussir à parler ?... »).

Ségrégation entre le collectif et les autres

Nous les Français moyens/eux les grands capitalistes et leurs valets : ségrégation active, littérale. Mais la scène clé du film : le départ de Montand et la passation de pouvoirs dans l'usine, ne dure que le temps qu'un ouvrier âgé *lui dise* qu'après lui ce ne sera plus comme avant. Le retour au temps de l'énonciation dramatise la scène, en faisant intervenir l'histoire au présent, et escamote la position dominée de l'ouvrier, en déplaçant la perspective de sa domination (vous aviez un bon patron, mais l'autre...).

Nous les Français moyens/eux les prolétaires en lutte : ségrégation implicite, bien sûr, résorbée par le personnage de Depardieu. Physique prolo (dénotant sa situation de classe prolétarienne)/genre casseur (connotant le loubard, ou le gauchiste — Sautet sait à qui il s'adresse), d'abord boxeur, puis ouvrier rangé, le personnage passe sans crise par un processus de prise en charge par le groupe et de conversion à ses idéaux familiaux. Au moins, lui réussira sans doute là où les autres ont échoué : fonder un vrai foyer. Assomption du rôle du Père (grâce à Montand). Parallèlement, pour la fille avec qui il vit, assomption du rôle de la Mère-Epouse : double promotion pour une vendeuse de grande surface, sortie de l'exploitation capitaliste et sexuelle mise en scène d'un point de vue phallocrate (« Tu sais, t'es pas obligé de m'épouser »..., toujours l'abjecte stratégie de relèvement humaniste combiné avec la perspective de promotion sociale). Pour finir, engagement de Depardieu dans une P.M.E. — avec des gars comme lui, ça va repartir !

Mais qui est avec lui, pour représenter le prolétariat ? A aucun moment Depardieu n'a de rapports positifs avec *aucun collectif ouvrier*, sauf à figurer dans un décor d'usine en salopette bleue. On ne demande pas plus à un poster électoral, ou à une allégorie — ou plutôt, c'est exactement ce qu'on en attend : un peu de dénotation (comme dirait Godard, dans *Tout va bien*, on y voit des usines qui usinent, des ouvriers qui ouvrièrent, des patrons qui patronnent), pour tenir lieu d'attache, de point de ralliement à tous les discours réactionnaires qui peuvent la connoter, enregistrés et émis à l'abri de toute violence contradictoire.

Gain idéologique, pour un public petit-bourgeois et réviso : précisément cette mise à l'abri de toute violence contradictoire, et l'oubli de tous les appareils despotiques, et de toutes les répressions qui garantissent au collectif hétérogène du film le *pouvoir* de dire : Nous/Les autres, d'être politiquement crédible *et idéologiquement approuvé.*

Jean-Pierre OUDART.

Parler de, ou parler d'eux...

(Bicots-nègres, vos voisins)

La sortie, cet automne, sur les écrans parisiens du deuxième film du réalisateur mauritanien Med Hondo, *Bicots-nègres, vos voisins*, sur la situation et les luttes des travailleurs africains immigrés en France, constitue un événement important à la fois pour le cinéma militant qui s'impose peu à peu dans le circuit commercial, et aussi, surtout, pour les travailleurs immigrés qui, par leur participation de plus en plus massive aux luttes populaires (non seulement à partir de leur situation spécifique — logement, circulaire Fontanet-Marcellin, — mais aussi dans des luttes d'usine aux côtés du prolétariat français), ont réussi à s'imposer sur la scène politique. Aujourd'hui, les partis de la gauche parlementaire, qui jusqu'alors minimisaient le problème des travailleurs immigrés, ont compris qu'ils ne pouvaient plus se réclamer du prolétariat français sans le prendre en compte. En 1971-1972, au moment où Med Hondo commence son film, ce problème n'était porté sur la scène politique que par la voix minoritaire du mouvement révolutionnaire « gauchiste », issu de Mai 68.

Il convient donc, pour parler du film, non pas de le faire sous l'angle étroit de la situation actuelle, d'un point de vue statique, mais de le replacer dans l'évolution de la conjoncture idéologico-politique de ces quatre dernières années, de voir comment il y intervient.

Après 1968, le cinéma militant, au sens large, c'est-à-dire le cinéma en lutte contre les représentations de l'idéologie dominante, a longtemps été traversé par la contradiction qui opposait alors systématiquement deux types de films. D'un côté, le film « didactique », où les luttes populaires filmées en direct n'étaient que le support-documentaire du discours du cinéaste — individuel ou collectif, — discours inspiré de la méthode d'analyse marxiste. De l'autre, le film « populaire » où la caméra avait pour tâche de pénétrer plus profondément à l'intérieur des masses, où le travail du cinéaste consistait à retracer, de la façon la plus exacte et la plus vivante possible, leur comportement et leur langage, en mettant en scène des tranches de vie, faisant ainsi jouer contre l'idéologie dominante le seul « discours populaire ».

On a donc affaire à une contradiction qui opposerait, d'une part le discours rationnel marxiste, privilège de l'intellectuel, et d'autre part le discours populaire ponctuel, celui de la connaissance sensible, du vécu.

Face aux deux termes de cette contradiction, Med Hondo a dû innover : pour lui, en effet, soulever le problème posé par la situation des travailleurs africains en France, de leur participation aux luttes politiques, c'est d'abord poser d'un point de vue d'ensemble le problème de la culture populaire africaine, c'est donc laisser la parole aux Africains eux-mêmes, comme l'annonce le prologue du film, où un Noir en costume traditionnel dénonce l'impérialisme culturel occidental dont est victime le peuple africain. « L'Afrique dira un jour son mot, l'Afrique écrira un jour sa propre histoire. » (Lumumba.) Or, l'histoire de l'Afrique, du peuple africain, c'est aussi l'histoire de l'immigration, du heurt entre deux cultures, de leurs contradictions, de leurs apports réciproques dans les luttes. Il est donc amené à juxtaposer dans son film des scènes de direct restituant les éléments d'enquête

(la connaissance sensible) et des reconstitutions fictionnelles où les acteurs, représentant le peuple africain dans son ensemble, sont les porteurs du discours rationnel (le point de vue d'ensemble).

Parce qu'elles laissent la parole aux travailleurs immigrés sur leurs luttes, les scènes de direct sont plus vivantes que dans la tradition du cinéma militant, et riches d'enseignement. Elles nous apprennent d'abord, par la voix d'un travailleur noir de Flins, les difficultés d'adaptation des immigrés à leurs nouvelles conditions de travail, en butte au racisme des petits chefs et à l'inefficacité des syndicats. Ensuite, lors d'une grève des loyers dans un foyer aux conditions de logement scandaleuses (matelas troués, chiottes bouchés, poêle cassé...), on voit la difficulté qu'ils ont à participer à des luttes, ici en France, alors qu'ils se sentent attachés à leur pays d'origine, et comment, par des discussions entre eux, se référant à la fois à leur situation dans ces pays et à celle, nouvelle, de l'immigration, ils en arrivent néanmoins à s'unifier et à s'organiser pour la lutte : non seulement à un niveau local, mais aussi au niveau national. Donc des scènes qui mettent en évidence le caractère révolutionnaire, anti-impérialiste, des luttes des travailleurs immigrés, luttes dont les leçons vont venir s'ajouter et renforcer leur patrimoine culturel antérieur.

Des scènes de reconstitution fictionnelle, par contre, on a d'abord envie de dire qu'elles sonnent faux, qu'elles ne sont pas crédibles. Réaction première qu'il faut interroger : il s'agit beaucoup moins d'un problème de représentation des personnages que d'un problème de structuration de l'ensemble du film, de liaison entre les différentes scènes, donc d'un problème touchant au processus de connaissance. Entre les scènes de direct et les scènes de reconstitution, entre le discours de la connaissance sensible et le discours que Hondo veut faire passer pour celui de la culture africaine, pour une réécriture de l'histoire du point de vue du peuple africain, il n'y a aucun lien, ni au niveau des personnages, ni au niveau du discours : des immigrés représentés, on ne sait rien, si ce n'est que ce sont des immigrés abstraitement typifiés, inscrits dans aucune situation concrète, sans aucun référent ; et ceci parce que Hondo part d'une prémisse : tous les Africains immigrés sont des Africains également en lutte contre l'impérialisme, donc également porteurs de sa dénonciation. Ainsi, il ne se pose jamais la question de son rapport en tant qu'immigré, mais aussi et peut-être surtout, en tant qu'intellectuel, à des luttes qui ne sont plus ou pas les siennes. Censurant ainsi le discours de l'intellectuel militant sur les luttes, il ne peut que le remplacer par un autre discours d'intellectuel, non plus sur, mais *à côté* des luttes, véritable déballage de vagues notions de marxisme sur le couple capitalisme-impérialisme, la révolution mondiale et le socialisme..., discours complètement parachuté sur celui des travailleurs en lutte dans les scènes de direct. C'est ce que montre la scène où un Africain, proprement tombé du ciel dans l'appartement d'un petit bourgeois, lui donne une leçon sur la révolution socialiste, mettant sa révolte contre le dérangement du téléphone sur le même plan que la lutte révolutionnaire des travailleurs immigrés qui passent à ce même moment en manifestation sous ses fenêtres ! Mais si cette manifestation joue dans l'image comme référent implicite du discours de l'Africain, la mise en scène laisse planer une ambiguïté complète sur son rapport à cette manifestation puisqu'il ne la prend jamais en compte dans son discours abstrait, mou et spontanéiste, comparant le processus révolutionnaire à la façon dont on se sert d'un objet de consommation (« une voiture, quand on en a marre, on la jette et on la change ! »). Discours spontanéiste et démagogique, dans la mesure où, pour rendre plus populaire le marxisme — entendons pour le rendre plus acceptable pour un petit-bourgeois raciste, — il le dénature complètement en lui retirant tout contenu révolutionnaire.

Si dans cette scène Hondo n'affirme pas sa différence de situation et de culture, et parle à la place des travailleurs immigrés en lutte, il affirme par là même le marxisme comme le savoir privilégié de l'intellectuel. Exemple : dans la scène de

reconstitution d'un cours de marxisme donné à des travailleurs immigrés, à aucun moment les interventions des élèves ne viennent transformer le cours de la leçon ; elles ne viennent que pour l'illustrer par des exemples concrets. La construction de cette scène n'est en fait que le *condensé* de la structure d'ensemble du film, où Hondo jouerait le rôle du professeur et où les masses représentées dans les scènes de direct joueraient le rôle des élèves.

Aussi, le film ne sort-il pas de la contradiction de départ qui *opposait le discours rationnel globalisant au discours ponctuel populaire*, mais en même temps, il la met à jour en en juxtaposant les deux termes, et laisse voir ainsi l'une de ses origines : une conception du marxisme comme science et savoir bourgeois, ne posant que la question de « l'avoir ou pas », question qui à l'époque de sa réalisation polarisait implicitement les débats au sein de l'extrême-gauche, opposant le dogmatisme au spontanéisme.

Bicots-nègres, vos voisins est un film instructif, en ceci qu'il laisse voir comment un film porté à son début par le mouvement révolutionnaire peut devenir un film para-révisionniste, comment les luttes des travailleurs immigrés qui touchent au maillon principal du pouvoir capitaliste, l'impérialisme, peuvent être récupérées par un discours qui n'est pas le leur et qui en désamorce tout contenu politique révolutionnaire dans un contexte de paix sociale. Et, quand il y a possibilité de récupération des luttes, c'est que leur terrain politique a été en partie déserté par ceux qui les portaient, laissant ainsi la place à un autre projet, à une autre politique.

Thérèse GIRAUD.



KASHIMA PARADISE

La plupart des documentaires cherchent à occulter ou à dénier la question de leur point de vue (les questions : qui regarde ? qui parle ?), c'est-à-dire celle de la violence, de l'arbitraire qui leur pemet de forcer le réel qu'ils filment. Ce viol du réel qui passionnait tant André Bazin — qui y voyait le pouvoir ontologique du cinéma — n'est pas seulement une opération érotique, il reflète la violence d'un pouvoir, d'un pouvoir de classe, qui ne s'avoue pas. Dans l'idéologie dominante

du documentaire, pour que ça crève l'écran, il faut que l'œil soit vierge. Dans des films comme *Calcutta*, de Malle, *La Chine*, d'Antonioni, *Idi Amin Dada*, de Barbet Schröder, pour prendre des exemples plus ou moins récents, on voit fonctionner ce mythe de l'œil vierge et du réel exorbitant : les choses, les êtres, parlent d'eux-mêmes ; les auteurs, apparemment, ne disent rien.

Dans *Kashima Paradise*, il y a d'abord ce scandale : une voix *off* qui parle de son point de vue, qui dit sa prise de parti, qui avoue ainsi la sélection, le montage des images du film. Le Japon ne livre pas son « mystère » à la naïveté truquée de l'œil mécanique de la caméra, la voix est là qui s'interpose, qui détruit cette fausse immédiateté en nommant ce qui est montré, en énonçant le savoir qui en dispose (le marxisme) et la lecture qui en est faite (l'économie politique). Certes, il y a là un danger, qu'atteste par exemple la citation du *Manifeste Communiste* inscrite en surimpression d'un plan de paysan Zenzaemon, à la fin du film (« Les classes moyennes... combattent toutes la bourgeoisie pour sauvegarder leur existence de classe moyenne menacée. Elles ne sont donc pas révolutionnaires, mais conservatrices. Bien plus, elles sont réactionnaires, puisqu'elles cherchent à faire rétrograder la roue de l'histoire. Mais elles sont révolutionnaires dans la mesure où elles prévoient qu'elles iront se fondre dans le prolétariat », etc.). Cette surimpression a quelque chose de choquant : de quel droit ce savoir d'intellectuel dispose-t-il ainsi de l'avenir, non pas de toute une classe ou couche sociale, mais de ce paysan-ci, dont la caméra a saisi — volé ? — des fragments de vie ? Le danger est ici, bien sûr, celui du dogmatisme, c'est-à-dire de la paresse, de la facilité : plaquer un savoir sur mesure sur une réalité spécifique ; et l'on ne saurait répondre à cette critique que cette citation est là pour appeler à s'organiser politiquement, car elle n'interpelle personne.

Cela dit, dans son ensemble, *Kashima Paradise* échappe à la critique de dogmatisme, car, de même qu'il ne feint pas de découvrir, dans la tradition de l'exotisme bourgeois, la réalité nue du Japon, il ne se contente pas de recouvrir d'un savoir mort cette réalité, ne se contente pas de reconnaître, dans le spécifique japonais, l'universel du capitalisme. C'est là que réside l'exemplarité du film de Bénie Deswarte et Yann Le Masson : d'avoir su dégager, au-delà de la prise de vue et du savoir *off*, par le montage et par l'enquête, une pratique idéologique spécifique. Cette pratique est le Giri. Le Giri, cette sorte de potlatch obsessionnel petit-bourgeois, faisant de tout le corps social japonais un cercle de cercles familiaux, nous est à la fois étranger et familier. Etranger parce que les rites en sont codés par la culture japonaise, et notre intérêt est alors celui de la découverte, si l'on veut scientifique, d'un ensemble de lois sociales ; familier parce que, à l'évidence, et de par l'universel (le capitalisme) qui unit la formation sociale japonaise et la nôtre, nous avons aussi notre Giri, notre familialisme, nos encastrements, et nous nous sentons ainsi interpellés intimement.

Car le regard de *Kashima Paradise* n'est pas seulement un regard sociologique, objectif. Il ne se contente pas de montrer un système d'aliénation, un processus objectif d'enchaînement des individus, cette grande dette circulaire, le Giri. Les auteurs savent, bien sûr, que « partout où il y a oppression, il y a résistance », mais ils n'ont pas commis l'erreur de seulement le dire : si c'est vrai, il fallait le montrer, et ils le montrent. Ce sont les luttes de Narita, la plus belle partie du film, pas parce que s'y voient des affrontements violents, mais par la beauté de la mise en scène que les paysans, les travailleurs, les étudiants font eux-mêmes de leur lutte.

Ainsi, ni spontanéiste-exotique, ni dogmatique, ni sociologiste, *Kashima Paradise* entraîne les spectateurs dans un travail de l'œil et de la pensée : qu'est-ce qui rend si proche ce pays lointain ?

Pascal BONITZER.



Entretien avec Bénie Deswarte et Yann Le Masson

Cahiers du cinéma : *On pourrait peut-être partir du type d'intervention et de prise de parti de votre part que reflète* Kashima Paradise. *Sans doute pour des raisons contre lesquelles vous ne pouviez pas grand-chose, vous avez un statut un peu « extérieur », surplombant, sur les phénomènes que vous analysez : certaines manifestations du capitalisme au Japon, et certains types de lutte qui s'y mènent contre elles. D'où, pour nous, le sentiment que le film est encore pris, en partie, dans le cadre du « reportage révolutionnaire », d'où l'absence de discours des acteurs des luttes sur ces luttes, d'où aussi le côté « vérité pure » du marxisme qu'a le commentaire...*

Yann Le Masson : Ce que vous appelez « extériorité », nous, nous l'appelons plutôt isolement. Il faudra en parler plus longuement dans l'entretien, mais je ne crois pas que les acteurs des luttes soient totalement absents, qu'ils ne tiennent aucun discours...

Benie Deswarte : Quand on lit les dialogues du film, on apprend déjà beaucoup de choses sans le voir.

Y. Le M. : Par exemple, au moment où on parle du *giri,* Zenzaemon explique, il dit : « Voilà comment je fais, comment je note ici, je marque là, je tiens compte du coût de la vie, » etc. Il tient, lui, son discours à ce niveau. Les gens de Narita tiennent d'autres discours. Le paysan tient un discours qui est



assez révélateur des préoccupations et des objectifs de la lutte contre l'aéroport. On voit un certain nombre de paysans amenés à parler du *giri,* dans une sorte de discussion à bâtons rompus. On voit le Parti Communiste japonais, au cours d'un meeting électoral, tenir un certain discours, qui reflète dans une certaine mesure sa ligne politique, en exprimant des idées assez semblables à celles du Parti Communiste français.

B. D. : Il y a aussi la bourgeoisie qui s'exprime à travers l'exposition d'Osaka, et à la fin le discours du préfet. On ne peut pas dire qu'il n'y ait aucun discours tenu par les gens eux-mêmes dans le film... Ce n'est pas principalement à ce niveau que le film est critiquable, mais à un niveau plus global : la classe ouvrière n'est pas amenée à s'exprimer et encore moins les militants révolutionnaires de l'avant-garde de la classe ouvrière. Car ils sont absents. Et là, ce n'est pas seulement un problème de discours, mais un problème beaucoup plus fondamental, qui renvoie aux conceptions qu'on avait du marxisme à l'époque, c'est-à-dire que le marxisme était encore pour nous quelque chose d'un peu formel. Moi, j'étais très influencée par Althusser.

Y. Le M. : Et moi, j'étais encore influencé par le P.C.F. Tout cela se marie très bien dans le film. Il y a aussi, c'est important, le fait que nous étions des étrangers, que nous étions isolés, et l'isolement dans lequel nous étions ne nous permettait pas de résoudre les contradictions dans lequelles nous étions pris. Et il me semble que cela ne sera possible que dans notre propre société, en s'engageant dans la lutte de classes de notre pays. Tandis que là, on avait un statut particulier, on était un peu extérieurs.

B. D. : On a quand même eu des contacts avec beaucoup de gens et d'organisations — les trotskystes, le Parti Communiste, les maoïstes. Mais en fait, nous voyions tout cela comme faisant partie du mouvement révolutionnaire. Je suis persuadée qu'il y a au Japon des militants marxistes-léninistes en train de lutter pour que se dégage le parti de la classe ouvrière, mais à cette époque-là, ce n'était pas encore notre préoccupation.

Y. Le M. : En ce sens, c'est juste de dire, comme vous l'avez fait, que le commentaire du film a un peu le statut d'une « vérité pure », un peu abstraite, du marxisme. En fait, nous n'avons pas cessé d'étudier le marxisme sur place, nous lisions Lénine, Marx, Mao Tsé-toung. Nous essayions d'autre part d'analyser au fur et à mesure les choses qui se passaient sous nos yeux d'un point de vue marxiste, de trouver des explications et surtout d'avoir un point de vue global. Nous nous demandions quelle était la contradiction princi-

pale dans le cadre des luttes qui étaient menées dans la région et comment la traduire d'une manière très forte. Mais c'est vrai que nous n'étions pas à l'intérieur des luttes, dans la mesure où nous ne pouvions pas l'être.

B. D. : Nous nous placions d'un point de vue marxiste en général, et d'un point de vue que nous rejetons maintenant totalement, celui du « peuple » — ouvriers, paysans, étudiants, — sans faire de démarcations de classes précises entre le prolétariat et les autres couches sociales. Nous ne prenions pas le point de vue du prolétariat, mais celui du peuple tout entier.

Y. Le M. : En fait, nous avons dans ce film un point de vue progressiste.

Cahiers : *Mais comment s'est opérée la coexistence entre un point de vue sociologique ou ethnologique « universitaire » et ce marxisme abstrait ? Ou est le passage de l'une à l'autre dans le cours du film ?*

Y. Le M. : Il faut dire que nous nous sommes comportés d'une manière un peu spéciale par rapport à la sociologie. Nous nous sommes vite aperçus que la sociologie ne menait pas très loin, qu'en fait ce n'était qu'une pseudo-science. Mais malgré tout, nous considérions sa méthode un peu comme une espèce de garantie scientifique de la démarche. De même que nous considérions le marxisme comme une garantie scientifique. En fait, notre conception du marxisme était plus scientiste que formelle.

B. D. : Cette méthode n'était pas dialectique du tout, j'en étais consciente au moment même où nous travaillions là-bas. Il y avait rupture complète entre, d'une part un point de vue marxiste abstrait, et d'autre part une recherche empirique, tout cela essayant de se combiner, de se structurer, sans dialectique réelle.

Cahiers : *Est-ce qu'il n'y a pas aussi un point de vue un peu réducteur sur les mythes, les rituels, les pratiques spécifiques au Japon, qui sont considérés simplement comme des choses fausses, négatives, à la limite sans importance, par rapport auxquelles il suffit de prendre conscience pour les voir se dissiper, et retrouver derrière les contradictions politiques universelles : bourgeoisie/prolétariat, etc. ?*

B. D. : Ça, c'est encore le point de vue althussérien sur l'idéologie, qui continuait à fonctionner. En sociologie, à la Sorbonne, au moment où j'y étais, c'est ce qu'on apprenait, et on continue à avoir du mal à sortir de ces schémas.

Y. Le M. : L'idée que la sociologie bourgeoise va pouvoir être capable de dissiper toute cette mythologie...

B. D. : Je n'irai pas jusque-là. La démarche de certains sociologues, Mauss, Durkheim, par exemple, m'a beaucoup influencée. La démarche m'intéressait, mais je refusais leurs conclusions, qui étaient complètement idéalistes, pour arriver à une conclusion marxiste. C'est ça le côté mécaniste : prendre la même démarche que la sociologie, et plaquer une conclusion marxiste. La prise de parti n'est pas en rapport dialectique avec l'analyse de la réalité. Elle surplombe complètement le film...

Y. Le M. : Le problème, c'est : quelle position avoir vis-à-vis de la science ? Qu'est ce qu'une science et qu'est-ce que le marxisme en tant que science ? Ce sont des questions auxquelles on a du mal à répondre même à l'heure actuelle. Soit on y répond en ayant une position scientiste, en disant que le marxisme-léninisme, c'est comme la physique et la chimie, soit on lui refuse tout statut scientifique. Or, le marxisme-léninisme comporte un noyau scientifique, tout en n'étant pas une science exacte, comme la physique par exemple. On est persuadé que c'est une position qu'il faut avoir et tenir, mais aussi que les choses ne sont pas simples, qu'une pratique marxiste-léniniste débouche sur toute autre chose.

Alors, dans le film, tout cela apparaît. Mais il y a un autre élément : c'est le fait qu'on voulait faire *un film*, c'est-à-dire s'adresser à un public, travailler dans une direction dans laquelle j'avais déjà travaillé auparavant, faire du cinéma politique, et pas n'importe lequel, un cinéma qu'à notre avis devrait faire un Parti Communiste véritable. Ce qui n'est évidemment pas le cas. On est donc réduit, en France, à travailler de façon séparée, individuelle, en petits groupes, à se casser forcément la figure, dans la mesure où n'existe pas la direction politique de ce genre de travail.

B. D. : Ce n'est pas seulement une question de direction politique, c'est aussi une question de pratique. Je pense qu'on ne peut pas faire un film marxiste-léniniste sans être soi-même marxiste-léniniste. Ce qui veut dire avoir une pratique, pas au niveau du film, mais une action de militant au sein d'une organisation. Le marxisme-léninisme n'est pas suspendu dans les airs. Ça se vérifie, c'est vivant. Ce ne sont pas des principes auxquels on se réfère, comme ce qu'on a voulu faire dans *Kashima Paradise*. Je ne veux pas recommencer ce genre de film.

Y. Le M. : Là, on n'est pas unifiés. Moi, je pense qu'il faut se battre sur différents fronts. Il faut se battre pour l'édification du Parti, c'est une tâche impérieuse du mouvement marxiste-léniniste, très faible actuellement en France, mais cette bataille doit se faire aussi avec les moyens audio-visuels.

B. D. : Je pense qu'il n'y a pas d'un côté ceux qui vont édifier le Parti et de l'autre ceux qui vont s'occuper de propagande en faisant des films. On ne peut pas faire des films comme ça...

Y. Le M. : Je ne dis pas faire des films comme ça, mais des films qui entrent dans la perspective de l'édification du Parti. Le problème est de savoir ce que c'est qu'un film marxiste-léniniste. A tous les niveaux : conception, réalisation, production, diffusion...

Cahiers : *Précisément,* Kashima Paradise *répondait à quel objectif, à quelle demande, comment vous pensiez sa diffusion, son impact ?*

Y. Le M. : Il faut parler des critiques qu'on fait à sa distribution. Ce n'est pas du tout comme cela que nous aurions souhaité que le film soit vu. Nous avons été court-circuités par le système de distribution capitaliste. Nous sommes partis au Japon complètement libres vis-à-vis de la production, nous n'étions pas dans le circuit capitaliste. Nous avons emprunté de l'argent à des copains, ce qui nous a permis d'acheter une caméra et un magnétophone. Nous avons gagné de l'argent sur place en travaillant.

Au niveau de la production, nous étions donc en dehors de circuit. Lorsque nous sommes rentrés en France, il fallait terminer le film. Nous avons fait un devis, qui était de 200 000 francs environ. Gagner de l'argent au Japon, c'était, pour nous, relativement facile, c'est ce qui nous a permis d'acheter de la pellicule, de tourner. De retour en France, il nous a fallu trouver de l'argent. La seule méthode que nous avons trouvée a consisté à déposer un scénario au C.N.C. et à demander une avance sur recettes. Nous avons demandé juste 20 millions, c'est idiot, nous en avons obtenu 15. Et ces 15 millions ne pouvaient être versés qu'à une maison de production, qu'il a fallu trouver. Cette maison de production a ajouté 5 millions aux 15 que nous avions obtenus. C'est comme ça qu'on s'est trouvés embarqués dans le système. Une fois le film terminé, il a fallu trouver un distributeur, nous y étions obligés vis-à-vis du C.N.C. et de la maison de production. Nous avons mis deux ans à en trouver un. Ensuite, ça a suivi son cours.

Actuellement, des gens nous demandent de projeter le film pour eux, eh bien ! on ne le peut pas, cela nous est interdit par le distributeur ! Nous nous sommes trouvés pris là-dedans parce que nous étions en position de faiblesse, personne ne voulait de ce film. Nous n'avons pas pu exiger d'avoir tous les droits en 16 mm, par exemple. Ce qui fait que les gens qui viennent voir le film au studio Alpha l'auraient vu de toute façon, mais les autres...

B. D. : En tant qu'instrument d'agitation et de propagande, *Kashima Paradise* aurait dû pouvoir être vu prioritairement par des ouvriers et des paysans.

Y. Le M. : La question de ceux qui voient le film, de ceux à qui il s'adresse, est très importante pour nous. A ce niveau, nous avons des exigences de qualité, c'est-à-dire de spectacle. Le film politique est aussi un spectacle. Les gens qui viennent voir un film politique ont droit, plus que les autres, à ce qu'il y a de plus beau, de plus enthousiasmant, de plus lyrique. Autrement dit, on est absolument contre ces films qui ont, bien sûr, des contenus sympathiques et même quelquefois intéressants, mais qui font sombrer des salles entières dans l'ennui parce qu'illisibles, invisibles, etc. Il faut que le spectacle d'une lutte, et donc cette lutte, enthousiasment les gens. Pour cela, il faut donner tout ce que la technique et l'art peuvent donner. Il n'y a pas de raison pour que le cinéma militant ne puisse se hisser au plus haut niveau par la qualité.

B. D. : Oui, mais aussi au niveau du contenu. C'est exactement comme lorsqu'on fait un article de propagande ou un tract, à qui le destine-t-on ? Cela veut dire qu'on va toujours essayer d'atteindre le niveau le plus élevé, mais que cela va prendre des formes différentes, selon qu'on s'adresse à des ouvriers avancés, ou à l'ensemble des ouvriers.

Y. Le M. : Je doute qu'un film dégueulasse sur le plan de la forme soit bon sur le plan du contenu. Je crois que si l'on n'est pas rigoureux sur la matière qui est donnée à voir, c'est qu'on ne l'a pas été au niveau de l'analyse. Les deux vont ensemble. Mais le contraire n'est pas vrai : on peut faire des films bien foutus mais dégueulasses et réactionnaires. Mais si on fait un film pour propager une certaine manière de voir le monde, de l'analyser, si on fait un film pour mobiliser les gens, il n'y a pas de moyens mineurs, cela doit être le plus enthousiasmant possible. Et si on fait un bilan des films politiques et militants qui ont ces exigences-là, on n'en trouve pas beaucoup. Il y a eu de magnifiques films russes : *Le Bonheur*, par exemple, pour moi, c'est un film remarquable. C'est un bon exemple de film derrière lequel il y a une analyse très travaillée, très poussée, de la situation, on sent un travail politique remarquable. Et cela est traduit dans des formes très intéressantes. C'est un film qui fait rigoler les gens et qui les amène à faire un pas dans la prise de conscience. Le cinéma, pour les gens, fait partie des loisirs : il faut y penser, à cela.

Quand *Kashima Paradise* passe au studio Alpha, la question est : quel genre de public va voir ce film ? Pas des ouvriers ni des paysans. Mais en même temps, quand on regarde les chiffres — 8000 spectateurs en trois semaines, — pour toucher 8000 ouvriers en projetant le film dans des Comités d'entreprise ou ailleurs, c'est un sacré travail. On se rend compte que la distribution dans le circuit « normal » touche une masse de gens. Evidemment, pas n'importe quels gens. En l'occurrence, ce sont, pour notre film, des étudiants, des intellectuels, surtout.



Cahiers : *Supposons que vous ayez eu la possibilité de la double diffusion — circuit classique, circuit militant, — comment pensiez-vous la demande des masses ? Faire un film sur le Japon, c'était quoi, pour vous ?*

B. D. : On a fait le film pour que, en posant les problèmes fondamentaux, les Français se rendent compte de ce qu'il y a d'universel dans les sociétés capitalistes. Ce sont toujours les mêmes problèmes — avec des formes particulières dans des pays différents, mais la prolétarisation des paysans, par exemple, est un phénomène universel.

Cahiers : *En même temps, ce qui est passionnant dans le film, c'est l'ensemble de traits spécifiques au Japon : le mélange d'impérialisme et d'idéologie féodale, le* giri, *les modes très particuliers d'inculcation de l'idéologie dominante, etc.*

B. D. : Bien sûr, on n'a pas voulu aplatir tous ces aspects sur les contradictions fondamentales du capitalisme, mais il y a beaucoup de spectateurs qui, en voyant cela, se sont dit qu'en France, on doit bien trouver des traits analogues, qui jouent le même rôle. Ils commençaient à se poser des questions sur l'idéologie qui les dominait, et sur la façon dont elle les dominait.

Cahiers : *Prenons l'exemple du* giri. *J'ai eu l'impression que quelque chose, un maillon manquait, ou qu'alors ça m'a échappé : d'un côté, on a une description claire et minutieuse de ce rite, de l'autre un commentaire disant que le capitalisme se renforce de cette pratique, en a besoin, mais on ne voit pas très bien à quel niveau cela se joue : comme emprise idéologique, au niveau économique, sur tous les plans ?*

Y. Le M. : C'est vrai. Ce qui s'est passé, c'est qu'il y avait de quoi faire un film entier sur le *giri ;* on avait filmé pas mal de choses là-dessus à Tokyo, et on a gardé les aspects les plus visibles seulement. Mais c'est quelque chose d'énorme, qui fonctionne partout, également dans les entreprises, mais c'est plus difficile à montrer.

On a ramené 30 heures de projection, on a fait un premier montage de 4 heures, on a été amenés à le réduire à 1 h. 50. Nous avions filmé ce qui relève du *giri* aussi bien dans les villes que dans les entreprises. Tout cela a disparu dans le film pour un certain nombre de raisons : la longueur du film, bien sûr ; mais aussi parce que nous n'avons pas suffisamment maîtrisé la chose.

A titre d'informations, il faut dire qu'à la campagne, il y a une sorte d'unité territoriale : la ferme, les voisins, les gens de la famille. Les pratiques du *giri* ont lieu à l'occasion des activités sociales traditionnelles : le travail de la terre, le mariage, les enterrements, les



naissances... En ville, où cette unité est brisée, ces structures se retrouvent dans l'entreprise. Les gens appartiennent à l'entreprise comme à une grande famille.

B. D. : Famille au sens clan. Quand on parle de famille dans un village, c'est au sens de famille étendue.

Y. Le M. : En ville, appartenir à une entreprise, et en particulier à une grande entreprise, c'est ressenti comme un privilège par les gens qui y sont admis. Ils entrent alors dans une famille dans laquelle il y a celui qui est tout en haut, le Président-Directeur général. Il y a tout un échelonnement jusqu'au plus bas. Les rapports entre les gens sont régis par le système de parenté fictive. Chacun a toujours un père au-dessus de lui — c'est son chef de service ou celui qui le protège — et lui-même a des enfants qui lui sont inférieurs.

B. D. : C'est caractéristique de l'idéologie féodale.

Y. Le M. : Et le *giri*, c'est le mode opératoire de cette hiérarchie verticale. Cela masque évidemment les contradictions de classe, et se traduit par des échanges de cadeaux.

B. D. : Cela ne masque pas forcément les contradictions de classe. Il y a des gens qui en sont conscients, mais cela les empêche de poser clairement les rapports antagonistes de la bourgeoisie et du prolétariat. Cela contribue à empêcher que la classe ouvrière se pense comme classe.

Cahiers : *Comment les militants révolutionnaires luttent-ils contre une tradition aussi puissante, puisque vous avez dit vous-mêmes que la conscience qu'avaient les gens de cette emprise idéologique n'empêche pas qu'ils s'y soumettent ?*

Y. Le M. : Regarde en France, le militant révolutionnaire qui rentre chez lui peut très bien accrocher son manteau et en même temps ses idées révolutionnaires pour se contenter de vivre avec ses enfants et sa femme sur le même mode que la société qu'il critique. Au Japon, on ne connaît pas suffisamment l'extrême-gauche, on a été trop isolé du mouvement marxiste-léniniste. Mais on a pu constater que le système du *giri* fonctionne exactement comme ailleurs.

B. D. : Ils essaient d'y échapper mais n'y parviennent pas vraiment.

Y. Le M. : Par exemple, ici, nous, on vient d'enterrer un copain qui était un communiste (m.l.). On s'est donc trouvés devant un cas précis : on a voulu faire une veillée militante, avec drapeaux rouges, chants révolutionnaires, etc. Cela a été très dur, parce qu'il y a un comportement traditionnel devant la mort.



Tout le monde a eu tendance à s'habiller en noir, à rester rigide, il a été difficile de faire en sorte que devant la mort d'un camarade, des militants révolutionnaires se comportent d'une manière différente. Au Japon, ce que nous avons pu constater par rapport au *giri*, c'est qu'il fonctionne chez les révolutionnaires. Chez les paysans de Narita aussi, cela fonctionne. C'est quelque chose de complexe. Il y a un aspect positif dans le *giri*, qui était beaucoup plus fort à l'époque féodale, c'est l'aspect communautaire ; il se manifeste dans l'entraide et la prise en charge collective quand le malheur frappe une maison du village. Vous savez, j'imagine très bien des militants ou des sociologues japonais venant étudier les formes et les aspects de l'idéologie dominante en France, ils nous surprendraient peut-être beaucoup dans leurs conclusions. Nous autres, athées, on se trouverait peut-être pris en flagrant délit de morale chrétienne...

B. D. : Le nationalisme, au Japon, s'est appuyé sur l'idéologie patriarcale. Le système Oyabun-Kobun — du père et de l'enfant, — quand on le remonte, cela va jusqu'à l'empereur, qui est le père suprême. C'est très intéressant de voir fonctionner ce système de clan dans les entreprises, et entre les entreprises. Il y a une maison-mère et des maisons-branches. En général, ce sont les fils cadets qui créent des maisons-branches dépendant des maisons-souches. Il y a exactement les mêmes rapports entre les entreprises-mères et les filiales. Les ouvriers de l'entreprise-mère s'identifient à elle, et les autres, qui s'identifient aux filiales, ont vis-à-vis d'eux des rapports de dépendance.

Y. Le M. : Et finalement, la classe ouvrière se trouve ligotée là-dedans.

B. D. : Le sentiment national, du coup, est très fort chez les Japonais. Par exemple, les paysans qui travaillaient sur le chantier à Kashima avaient vraiment l'impression de participer à l'édification de la nation, ils étaient persuadés qu'ils avaient le plus beau haut-fourneau du monde.

Cahiers : *Mais n'y a-t-il pas de plus en plus contradiction entre le développement économique du Japon et les formes ancestrales qui le servent encore ? L'impérialisme japonais peut-il être amené à remettre ces traditions en cause, s'il arrivait qu'elles freinent son expansion ?*

B. D. : Ces traditions restent dominantes. Il y a, c'est vrai, aujourd'hui, certaines contradictions qui apparaissent. Toute une fraction de la bourgeoisie tente de jouer un autre jeu.



Cahiers : *En quelque sorte, l'« américanisation » des mœurs ?*

Y. Le M. : Oui, mais c'est intégré par le système encore dominant. L'américanisation des mœurs coexiste très bien avec le système du *giri,* ça se mélange très bien.

Le système du *giri* fonctionne aussi dans le P.C. Lorsqu'à la fin du défilé du 1er mai, les dirigeants disent : « Merci d'être venus », cela renvoie au *giri.* Et ils ajoutent : « Luttons tous pour un gouvernement de démocratie nouvelle. » On retrouve la tactique et la stratégie révisionnistes classiques : parvenir au gouvernement, passage pacifique au socialisme, etc.

Cahiers : *Etant donné les obstacles et les difficultés dont vous avez parlé, quel type de travail d'enquête avez-vous fait au Japon, et dans quel cadre ? Quel bilan vous en tirez pour les films à venir ?*

B. D. : Je peux parler de la façon dont je procédais. Tous les jours, j'écrivais tout ce que j'observais, tout ce que j'entendais, même si ça ne me paraissait pas significatif ni important sur le moment. C'est par exemple ce qui m'a permis de découvrir, après coup, l'importance du *giri.* En relisant ce que j'avais noté, je me rendais compte que certaines choses prenaient un sens, alors que, sur le coup, je ne les avais pas du tout comprises.

Il fallait au maximum discuter avec les gens, mener des discussions approfondies avec certains paysans avec lesquels on avait un contact plus facile parce qu'on avait été introduits, et dont la position nous semblait caractéristique. J'ai aussi beaucoup parlé avec les commerçants, parce que c'est le lieu qui remplace les cafés, c'est l'endroit où les gens se rencontrent, un carrefour.

Y. Le M. : Il y a eu aussi une autre forme de travail : le travail sur le village, sa structure. Un village japonais n'est pas construit comme un village français. La manière dont il est construit vient directement du féodalisme. Géographiquement, cela permet le fonctionnement du *giri.* On a donc essayé de savoir comment le village était structuré, où se trouvait, par exemple, l'ancien propriétaire foncier, ce qu'il en était resté, quels étaient les petits propriétaires, les éléments prolétariens, les paysans pauvres et les moyens. On a fait l'analyse des classes sociales dans le village comme premier travail. Il y avait des paysans très avancés dans la prolétarisation, des ouvriers-paysans (l'homme était manœuvre et c'est la femme qui travaillait la terre, souvent la femme finissait par aller elle aussi travailler comme manœuvre au chantier).



B. D. : On cherchait aussi à savoir d'où les gens venaient. On s'est aperçu par exemple que ceux qui se prolétarisaient le plus vite étaient d'anciens fermiers qui n'avaient pas possédé leur terre jusqu'en 1945, l'avaient acquise par la suite et qui, finalement, étaient assez peu attachés à elle. Ils préféraient travailler comme ouvriers, ils trouvaient cela mieux que de rester paysans. Ceux qui étaient propriétaires d'une terre depuis très longtemps avaient une tout autre mentalité et se prolétarisaient à contrecœur.

Il y avait donc tout un travail d'enquête, et aussi l'acquis dont on disposait : le fait d'avoir étudié la sociologie du Japon, par exemple, m'a beaucoup servi, ainsi que l'analyse des classes, de la question paysanne de Lénine et de Mao Tsé-toung.

Cahiers : *A un moment, il est dit dans le film que les organisations d'extrême-gauche divergent sur le rôle des ouvriers du chantier par rapport à la lutte que mènent les paysans contre la construction de l'aéroport. Le point de vue des ouvriers n'est pas donné, c'est le seul moment du film où un militant marxiste-léniniste s'exprime dans le film, et précisément sur ce problème de l'unité ouvriers-paysans dans la lutte...*

Y. Le M. : Oui, le militant parle de l'action à mener pour que les ouvriers en viennent à soutenir la lutte des paysans. Il pose la question, mais ne donne pas de réponse. On ne l'a pas donnée non plus, dans la mesure où on était incapable de le faire.

B. D. : Et puis, à ce moment-là, on ne posait pas du tout le problème de cette manière. C'était, on l'a dit tout à l'heure, un marxisme-léninisme formel qui nous guidait. On appliquait une méthode marxiste-léniniste sur la question et les problèmes paysans, sans les resituer globalement dans une analyse économique et politique de la société, sans poser la question de la révolution prolétarienne.

Y. Le M. : L'occasion était donnée dans le film de poser le problème du Parti, par exemple, mais on ne l'a pas fait.

En fait, sur le plan de ce qui se passait sur le terrain, la question était bien celle du soutien, c'était cela le point d'interrogation. Les ouvriers étaient venus en spectateurs, ils avaient posé leurs outils pour venir voir, c'était déjà un commencement de solidarité. Et les paysans ressentaient cette solidarité. Ainsi dans le film, on voit une paysanne qui dit : « Merci d'être venus, vous êtes nos alliés. »

B. D. : Oui, mais il y a quelque chose qui cloche ici, comme dans tout le film : le mélange d'un point de vue surplombant et d'une tendance à coller trop aux phénomènes...

Y. Le M. : Parce qu'en fait, on n'avait pas de liens véritables avec ces forces en jeu...

B. D. : Et aussi, parce que, de par notre position, on était conduits à privilégier l'idéologie...

Y. Le M. : En fin de compte, il y a une chose certaine : il faut rester longtemps dans un endroit pour ne pas se comporter en visiteurs : il faut participer intimement à la vie des gens. C'est une des leçons qu'on a tirée pour le film à venir. Non seulement on va rester longtemps dans un endroit, mais on va s'engager aussi dans les luttes locales. Ensuite, on ne va pas commencer un « grand » film, mais faire un travail qui entrera directement dans la lutte qu'on mènera. On fera des films-tracts, des courts métrages qui serviront sur place. Il n'est pas question de se présenter sous la forme de cinéastes qui débarquent, ou d'observateurs, même sympathisants mais comme des gens qui viennent faire un certain type de travail. Le problème sera de savoir si ce travail sera ressenti comme utile par les gens qui sont sur place.

B. D. : Je pense qu'il ne faudra pas seulement chercher à faire un ou des films, mais d'abord un travail d'agitation et de propagande parmi les gens avec lesquels on travaille.

Y. Le M. : On envisage de tenter plusieurs formes de travail : par exemple, utiliser la vidéo pour des courts métrages ou des films à utilisation immédiate, en liaison très étroite avec les gens qui participeraient à ce travail. Ensuite, tenter de se hisser à un niveau plus élevé en se servant de ce qu'on a déjà fait. Deux temps : cinéma direct, être là comme des gens qui filment l'événement, mais aussi être capables de maîtriser cet événement et de hisser le documentaire à un niveau supérieur, à celui de la fiction.
Je pense que le cinéma direct n'est pas suffisant pour faire un cinéma marxiste-léniniste, il faut pouvoir maîtriser le matériau filmé. Pas au niveau du montage, mais déjà au niveau même du tournage.
En fait, pour *Kashima Paradise*, on a été des témoins plus ou moins engagés, on filmait autour de nous, on n'a jamais rien demandé à qui que ce soit, on a simplement habitué les gens à notre présence, notre caméra. Mais le gros travail a été fait à Paris, sur la table de montage. En fait, on voudrait faire maintenant le gros travail sur le tas, avec les protagonistes des luttes eux-mêmes. Il faudrait pouvoir faire des sortes de brouillons, en discuter et monter avec les gens.

B. D. : Seulement, pour que les gens l'acceptent, il faut que nous aussi nous ayons quelque chose à leur apporter. Regarde, par exemple, ce qui se passe avec les « Cahiers de mai » et leur film sur Lip. Ils n'arrivent même pas à mobiliser les ouvriers de Lip sur ce film. Et pour cause, ils n'ont rien à leur apporter, au contraire, ils les ramènent en arrière de leur niveau de conscience et de lutte. On n'est pas d'accord avec le côté spontanéiste du « cinéma au service des luttes ». Ce n'est pas ce que nous voulons faire.

Y. Le M. : C'est-à-dire les films qui prennent le parti des masses indifférenciées. Notre conception à nous est la suivante : faire des films qui prennent le parti du prolétariat, qui se placent du point de vue de la révolution prolétarienne et du socialisme. Et ce ne sont pas les cinéastes seuls qui peuvent le faire.., Mais je ne vois pas pour le moment avec quelle organisation on pourrait travailler.

B. D. : Ce que tu dis est contradictoire. D'un côté tu reconnais qu'il existe aujourd'hui une organisation marxiste-léniniste dont la ligne est juste pour l'essentiel, mais en même temps, tu te situes en tant qu'individu dès que tu fais du cinéma...

Y. Le M. : Le problème, c'est que faire un film, c'est un travail considérable, qui demande un engagement total. Tu ne peux pas considérer cela comme une activité accessoire...

B. D. : Même si tel projet de film n'est pas d'abord ressenti comme un besoin urgent par l'organisation, tu peux en discuter avec elle. C'est à nous, qui sommes persuadés du rôle des moyens audio-visuels à notre époque, c'est à nous de le faire comprendre à l'organisation qui n'en est pas forcément consciente.

Propos recueillis par :
Pascal Kane
Jean Narboni
Serge Toubiana



Cinéma anti-impérialiste au Proche-Orient

KAFR KASSEM

L'entretien qui suit a été réalisé avec des membres du collectif de réalisation et de diffusion du film Kafr Kassem.

Kafr Kassem **est le premier long métrage du réalisateur libanais Borhan Alaouié, ancien élève de l'I.N.S.A.S. de Bruxelles. Ses prises de position sur la question palestinienne, en tant que militant anti-impérialiste, l'ont conduit à analyser dans ce film, à travers le massacre historique de Kafr Kassem, les éléments fondamentaux de la situation politique au Moyen-Orient ; le mouvement sioniste en tant que fer de lance de l'impérialisme dans la région, et les forces populaires, saisies ici à travers les contradictions objectives où elles étaient prises en 1956.**

En 1973, à Beyrouth, Kafr Kassem **a obtenu le premier prix du scénario, dans le cadre d'un concours annuel organisé par l'Agence de coopération culturelle et technique française. En 1974, il a reçu ex æquo avec** Les Bicots-Nègres, vos voisins, **de Med Hondo, le** Tanit d'Or **des Cinquièmes Journées cinématographiques de Carthage, le Prix spécial de l'Organisation de Libération de la Palestine et le Prix de la Critique arabe.**



Synopsis

Le 23 juillet 1956, le Président Nasser prononce un célèbre discours à la fin duquel il annonce au monde entier la nationalisation du canal de Suez.

Nous sommes en Palestine occupée, dans le café d'Abou Ahmed qui est situé au milieu de la place de Kafr Kassem. Nous écoutons le célèbre discours avec les habitants du village.

A partir de ce jour-là, nous restons avec les villageois de Kafr Kassem jusqu'à la nuit du massacre, le 29 octobre 1956. Ce massacre a été perpétré par les sionistes contre la population arabe du village.

Nous ferons la connaissance de Raja, marchand de main-d'œuvre. Nous verrons comment il loue les ouvriers de Kafr Kassem au marché noir avec la connivence du maire, pour les faire travailler chez le patron sioniste.

Nous ferons connaissance avec le sieur Selim Afendi de Jaffa, l'envoyé des autorités ennemies. Nous ferons la connaissance d'Abou Moraï, citoyen arabe de Kafr Kassem, dépossédé de son lopin de terre qui sera donné aux nouveaux colons « venus d'Afrique, d'Europe, d'Amérique... ».

D'Oum Assad, symbole du peuple déchiré. De la ville de Tel-Aviv, nous verrons ce qu'elle enferme dans ses entrailles quand Mohamed Freij la visite.

Bref, nous verrons à travers ce film, un résumé des réalités quotidiennes des Arabes de la Palestine occupée.

Le 30 octobre 1956, Israël, la France et l'Angleterre attaquent l'Egypte.

C'est « l'agression tripartite ». C'est dans ce cadre que les autorités coloniales en Palestine occupées décident de terroriser et de tuer les citoyens arabes pour les « calmer ».

Et puis, c'est la nuit du massacre. Tout le village devient la cible de la fusillade. Une tuerie mécanisée, planifiée s'abat sur le village arabe de Kafr Kassem.

C'est le massacre historique de Kafr Kassem.

Le REALISATEUR

Entretien avec Borhan Alaouié

Conception politique

Borhan Alaouié : Il y a un débat historique qui se déroule depuis longtemps dans le monde arabe, à savoir : quelle est l'étape actuelle de la lutte, *à quel stade de la lutte en est-on ?* Depuis longtemps, plusieurs composantes politiques, plusieurs organisations, plusieurs partis politiques, officiels ou clandestins, ont soutenu des thèses différentes. La montée de la résistance palestinienne après la défaite de la bourgeoisie arabe a plus ou moins tranché cette question : le stade actuel de la lutte est un stade de lutte de libération nationale. Pour moi, c'est une question essentielle, parce qu'elle détermine tous les choix stratégiques, à tous les niveaux, y compris dans la culture, dans le cinéma.

Cela nous amène à dire en quoi le film *Kafr Kassem* va dans le sens des mouvements de libération nationale actuels dans le monde arabe. *Kafr Kassem* essaie de faire le lien entre ce qui est particulier et ce qui est général dans le mouvement de libération nationale. Il essaie de montrer en quoi il y a lien dialectique entre le particulier, c'est-à-dire le problème de chaque peuple, de chaque localité (y compris le problème des Palestiniens, spécifique en ce qu'ils ont affaire à une colonisation de peuplement originale dans le monde arabe), et le mouvement de libération nationale tout entier. Voilà la fenêtre qui nous intéresse, c'est en cela que le film, actuellement, dans la conjoncture politique, peut très bien aller dans le sens de ce mouvement.

C'était, en quelque sorte, notre point de départ.

Cahiers du cinéma : *On ignore presque tout, ici, du massacre de Kafr Kassem. Qu'est-ce qu'il représente comme traumatisme dans la mémoire populaire arabe ? En quoi il vous permettait de poser le problème de la lutte de libération nationale ?*

B. A. : Quantitativement, Kafr Kassem ne représente pas autant que d'autres massacres historiques, mais il donne la possibilité de démonter le mécanisme de l'ennemi principal du mouvement de libération nationale, le sionisme. Tel qu'il a agi à Kafr Kassem, il s'est démasqué à plusieurs niveaux. A celui des liens avec ses propres citoyens principalement. C'est en cela que Kafr Kassem est tout à fait différent du massacre de Deir Yassine, par exemple. Les citoyens de Kafr Kassem étaient considérés comme citoyens israéliens à part entière. Cette première constatation débouche sur autre chose : le racisme, ça prouve quoi ? Le ségrégationnisme, ça prouve quoi ? Des citoyens qui ne sont pas considérés comme citoyens ? La première chose, c'est donc la nature de cet Etat : Israël. La Résistance palestinienne pose dans sa stratégie la destruction de l'Etat d'Israël, des structures étatiques d'Israël, et le film va dans le même sens parce qu'il montre ces structures, c'est-à-dire des structures racistes, ségrégationnistes, colonialistes. Il essaie de montrer ces structures dans leur fonctionnement quotidien. Encore plus : Israël est un Etat raciste qui se déclare démocratique, qui est pris dans ses propres contradictions ; comment réagit-il vis-à-vis de ses propres citoyens, pourquoi y a-t-il des citoyens arabes qui sont traités d'une manière particulière, et qu'est-ce que cela veut dire ? Quel rapport y a-t-il entre ces citoyens déclarés citoyens et cet Etat ? Tout cela, le massacre nous donne la possibilité de le démonter, celle d'observer, de regarder le phénomène de la vie avant l'événement.

Cahiers : *Parlez-nous de la façon dont vous mettez en relation, dans le film, la situation des Arabes en Israël, et le mouvement de libération nationale.*

B. A. : Le cadre de Kafr Kassem nous permet, je vous l'ai dit, de montrer ce qu'est réellement l'Etat d'Israël, de démonter son image de marque, à propos

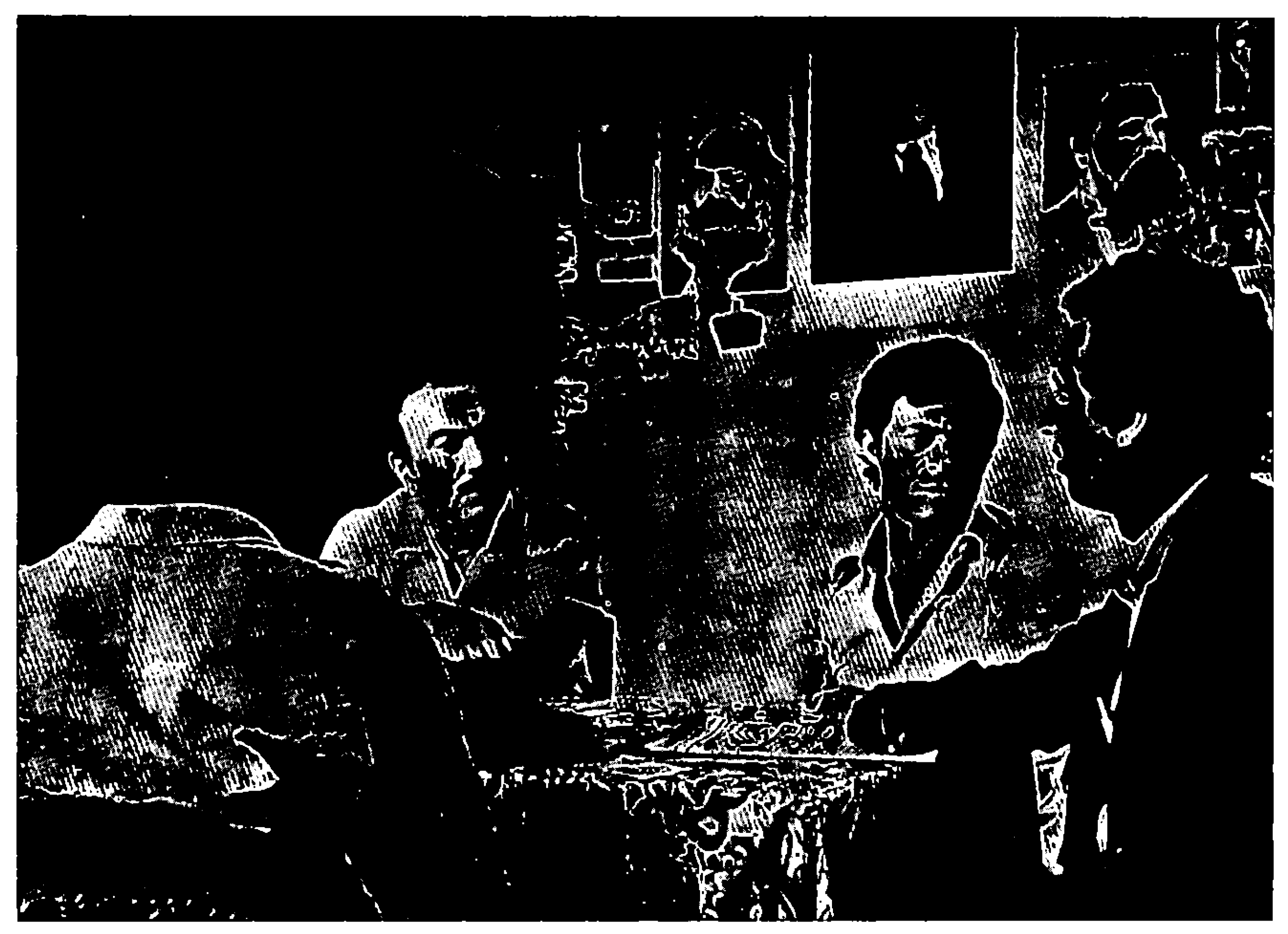


du quotidien, et de ce qui sort du quotidien, c'est-à-dire le massacre. Mais également comment se fait la liaison avec le mouvement de libération nationale. En même temps, il nous donne des tas d'autres petites fenêtres, la possibilité de regarder de près les contradictions au sein du peuple palestinien. Il fallait absolument montrer le peuple palestinien en Palestine occupée en 1956. C'est-à-dire à une époque où l'alternative révolutionnaire n'existait pas, où le parti politique existant n'avait pas de vue claire concernant le mouvement de libération nationale. On voit très bien comment, au sein du Parti Communiste, un personnage présenté par nous comme le plus avancé, fait une critique claire et nette de la stratégie et de la ligne politique du Parti. On voit très bien comment ce débat était posé, y compris dans les territoires occupés. Donc, cela permet de montrer les tendances politiques, mais pas sous formes de « lignes » constituées : en tant qu'elles se traduisent dans des actes, des prises de parti quotidiens. Ainsi, les réunions du Parti Communiste ou les réactions des spontanéistes nassériens sont présentées en rapport avec un événement précis : la nationalisation du canal. A partir de cet événement, on voit les tendances politiques se concrétiser en activités diverses, sociales, économiques, quotidiennes, dans leur rapport avec une conscience bien déterminée historiquement, et à l'époque absolument pas révolutionnaire.

Première chose donc : les tendances politiques, leurs références historiques. Ensuite, montrer que l'absence d'alternative révolutionnaire en Palestine occupée a produit dans la population une frange d'intermédiaires — que nous n'avons pas voulu appeler « collaboratrice » ; il s'agit d'une bourgeoisie locale qui a choisi comme ligne politique d'être intermédiaire entre la population arabe et l'occupant sioniste. Il s'agit d'une option *nationale*. Les intermédiaires, pour nous, ne sont pas nécessairement des espions, des traîtres. C'est une tendance qui a ses origines historiques et politiques : la petite bourgeoisie sans alternative révolutionnaire choisit l'alliance tactique avec l'ennemi.

Après 1967, cette tendance, comme d'autres, les nassériens et les communistes, a radicalement changé, elle a été détruite politiquement. Il fallait faire un choix à la lumière d'une nouvelle situation. C'est pourquoi il y a eu des bouleversements énormes dans les structures politiques clandestines existant en Palestine occupée.

Si on saisit le massacre de Kafr Kassem comme résultat d'un processus quotidien, cela nous donne la possibilité d'analyser ce quotidien, de voir les tendances politiques qui s'y expriment, avec un cer-



tain recul par rapport à ces tendances de l'époque. Mais la critique que l'on porte dans le film à ces tendances, cette critique se fait, a lieu encore aujourd'hui. Ce n'est pas un débat « historique », c'est très présent. Aujourd'hui encore, tous ces problèmes ne sont pas tout à fait tranchés. Il y a autre chose : ce film nous permet de noter certaines contradictions au sein d'Israël, très intéressantes, même si à l'époque beaucoup plus latentes.

Un film vous savez, n'est qu'un film, et même si nous avions une analyse des contradictions de l'époque, nous ne pouvions pas toutes les traiter. Notre film aussi est pris dans un tas de contradictions, formelles et pas formelles. On avait tourné par exemple une chose très intéressante, selon nous, et qui n'existe pas dans le film tel que vous l'avez vu, quelque chose qui reflétait une contradiction importante : un officier qui ne tuait pas les enfants. Malheureusement, les 80 mètres de pellicule ont été brûlés au labo. Dans ces 80 mètres, on montrait donc un comportement différent, celui du sous-officier Dahan. Des enfants arrivaient avec leurs parents, il tuait les parents et laissait partir les enfants. Bon, ce n'est pas grand-chose, mais on a essayé, partout où on le pouvait, de montrer que la société israélienne n'était pas tout à fait homogène, qu'il y avait des contradictions latentes en son sein. Mais on n'a pas pu le faire aussi nettement qu'on l'aurait voulu.

A côté de cela, il y a l'autre aspect, qui est très important : il fallait montrer que la machine sioniste, quand elle tue, c'est avec une certaine logique, une certaine idéologie, et que les officiers, les soldats israéliens, sont éduqués pour tuer les Arabes, qu'ils posent l'acte de tuer les Arabes comme un acte très froid, quotidien. Il était important de montrer avec quelle arrière-pensée idéologique les soldats sionistes tuaient. Pas de rage, quelque chose de froid. C'est l'aspect le plus important. Bien sûr, je l'ai dit, je pense aussi qu'il fallait décrire les contradictions au sein d'Israël, dans la société sioniste, à l'époque. Mais tout d'abord, en 1956, elles ne se manifestaient pas tellement. Certes, il y avait, dans le mouvement d'opinion sioniste, une frange que l'on peut appeler « démocratique ». C'est elle qui n'a pas suivi le sionisme jusqu'au bout de sa logique et qui s'est scandalisée du massacre. Ainsi le poète Alterman, ami de Ben Gourion, qui écrivit un poème de protestation quand il apprit la nouvelle. Mais actuellement la situation a changé et je pense que le film peut aller dans le sens des Israéliens qui ont commencé à remettre en question le sionisme. Il peut les aider à comprendre la logique de la stratégie de la

résistance palestinienne et ce que le sionisme a d'horrible dans l'« ordinaire », le « quotidien ».

Cahiers : *Certains camarades français ont trouvé qu'il y avait quelques plans, rares, où l'on voyait sur le visage des soldats une sorte de jubilation personnelle à tuer, ce qui entre en contradiction avec l'aspect « machinal » du massacre, et psychologise inutilement leur comportement. C'est aussi notre avis.*

B. A. : Vous faites sans doute allusion à Oufar, le personnage le plus important, celui qui se fait juger. Mais vous savez que tout ce qu'il dit, le comportement qu'il a dans le film, sont des éléments vrais. Rien n'a été inventé.

Eliane Du Bois : Non, ce n'est pas de cela qu'il doit s'agir, mais plutôt de certains aspects du jeu des acteurs. Pourtant on était très attentifs pendant le tournage, on ne voulait pas du rictus, de la sale gueule, de caricature, du « mauvais »...

Cahiers : *C'est bien de ça qu'il s'agit. Dans le même ordre d'idées, un autre point est à discuter peut-être, c'est la scène des motards à Tel-Aviv.*

Mahmoud ben Mahmoud : C'est l'irruption de l'Occident, des machines, cela symbolise le fait qu'Israël est une fabrication de l'extérieur. Les motos, les motards avec sur la poitrine ces tee-shirts à drapeaux français, anglais, américains, s'opposent au mode de vie, au monde villageois arabe que l'on a vu jusqu'à cette séquence.

Cahiers : *D'accord sur le sens général de la scène, mais ce n'était peut-être pas la meilleure façon de symboliser. Il y a quelque chose d'excessif, qui fait perdre en crédibilité au film. Il y a en Israël d'autres choses qui témoignent de ce caractère d'enclave occidentale dans le monde arabe : l'urbanisme, par exemple...*

B. A. : Dans la séquence de Tel-Aviv, on a voulu exposer deux types de contradictions : la contradiction ville-campagne et l'aspect ville plantée, ville de colonie de peuplement, ville qui n'est pas du tiers monde. C'est dommage, c'est vrai, qu'on n'ait pas pu témoigner de cela par des signifiants moins « gros » que les motos, comme le décor, l'architecture effectivement, mais on était limité au point de vue tournage. Il fallait choisir une ville existante ressemblant à cela, et on n'a pu tourner ni à Beyrouth ni à Tel-Aviv, qui sont les deux villes du Moyen-Orient susceptibles d'illustrer cet aspect. Sinon, il y a toute une série d'éléments dans le plan qui vont dans le même sens : les ouvriers arabes, les jouets représentant un Arabe pendu, le dialogue dans le café, la rencontre très rapide d'un Arabe et d'un rabbin dans le plan, il y a la musique, le montage. Sur le plan de la mise en scène, on a choisi, dans la mesure des possibilités objectives existantes, des choses qui parlent directement au spectateur.

Lotfi Tabet : En ce qui concerne l'impact du film, donc sa crédibilité, il ne faut pas oublier que celui qui, dans le film, regarde Tel-Aviv, c'est celui qu'on a vu auparavant à la cellule du Parti Communiste, donc un communiste arabe de Kafr Kassem. On voit la ville ennemie à travers ses yeux. Si le côté « machine » n'est pas bien rendu, c'est aussi pour une série de raisons contre lesquelles on ne pouvait rien : une seule journée de tournage possible pour la séquence de Tel-Aviv, limitations financières, etc. Ce fut avant tout un problème de régie. Par exemple, il aurait fallu trouver des soldats blonds, il aurait fallu des costumes d'une exactitude parfaite, il aurait fallu consacrer une semaine ou même deux à la séquence Tel-Aviv. Cela reflète la réalité de tous les pays qui ont une infrastructure cinématographique insuffisante, mais ne doit en aucun cas décourager les cinéastes de la zone des tempêtes, car c'est par là que commence la belle aventure ou, si vous voulez, notre lutte de libération nationale sur le plan de la culture.

B. A. : Les cinéastes progressistes, militants, auront toujours affaire à ces problèmes. Ils devront toujours faire des concessions. Le tout est de savoir *sur quoi* on les fait dans des films qui se veulent dans la lignée des mouvements révolutionnaires, sur quoi on fait des compromis et ce qu'on refuse catégoriquement.

Cahiers : *Comment avez-vous procédé, concrètement, pour réaliser ce que vous disiez tout à l'heure : la concrétisation de positions politiques en actes quotidiens ? Comment le village s'est mis à vivre, cinématographiquement, avec ses groupes, ses rapports de force internes, sa géographie, son rythme, ses saisons, son temps ?*

B. A. : Ce que j'ai dit des analyses politiques de base sur la question : pourquoi avoir choisi Kafr Kassem, tout cela bien sûr n'était pas suffisant. L'important était de montrer en quoi le massacre de Kafr Kassem n'était qu'un résultat. Le massacre n'est pas isolé, il s'inscrit dans la logique du film. Une vie mène à ce massacre, à cette mort, donc il faut *déscandaliser* le massacre, ne pas en parler comme on en a toujours parlé : scandale à Kafr Kassem, scandale à Deir Yassine, scandale à Oradour-sur-Glane, scandale, scandale, scandale... On a voulu situer ce scandale dans un scandale plus général. Les Arabes, en Israël, ont affaire à trois problèmes de base essentiels : 1) la terre, 2) le travail, 3) le peuple réfugié, une moitié emprisonnée en

Israël, une autre emprisonnée en dehors d'Israël. Le problème du racisme, du marché noir, etc., sont des sous-problèmes par rapport à ces trois axes. A un stade plus avancé du travail, il fallait penser en termes cinématographiques : comment dramatiser ces axes ?

Nous voulions, dès le début, faire un film pour le grand public, pour la masse, pour les gens avec lesquels on peut pratiquer un jeu d'identification et de projection pour les amener à des positions qui sont les nôtres. Là, il y avait plusieurs options possibles : l'option classique, qui reflète une attitude idéologique précise à l'égard du cinéma : raconter l'histoire d'un personnage qui affronte les trois problèmes ; et un autre, que nous jugions plus progressiste, consistait à prendre tous ces gens qui vont mourir comme un seul personnage, comme personnage unique. On a opté pour cette solution : les gens qui meurent vont vivre toutes les situations. Il fallait choisir : celui-là sera communiste, celui-là communiste avancé, celui-là nassérien, celui-là se verra spolié de sa terre... Il fallait transformer les *cadavres* inscrits dans le document du tribunal israélien en attitudes sociales et politiques ; typer chacun socialement et politiquement, faire vivre chacun d'entre eux dans une situation, et montrer que tout cela ne faisait qu'un, y compris le contremaître, donc l'intermédiaire qui sera amené à vivre la même situation à la fin. Dans le document, on pouvait lire : « Raja Hendan revenait avec d'autres ouvriers dans son camion, tout le monde a été abattu, lui s'est échappé en courant. » On a « travaillé » ce personnage et on s'est dit : lui, dans le personnage collectif, il représentera telle tendance. Dès lors, il n'était plus important que chaque histoire soit liée dramatiquement à d'autres par l'événement, elle l'était par les personnages. L'ensemble des personnages était comme ces poissons qui sont entraînés dans une même mer agitée par différents courants. Une histoire se construit autour du thème de la terre, le facteur vient apporter la lettre d'expropriation, etc. Donc, on l'a vu, progression : d'abord, pourquoi Kafr Kassem ? Puis quel type de narration, quelle structure narrative ? Enfin, il restait le tournage, l'exécution du travail elle-même. C'étaient trois étapes déterminantes, il ne devait pas y avoir contradictions entre elles, chacune devait compléter l'autre. La caméra s'est installée à Kafr Kassem non en voyeur, mais comme un personnage aussi, qui ne sort pas du village quand il plaît au réalisateur, comme ça, de le faire : elle épouse les déplacements des gens, leurs trajets, elle sort, entre, se déplace avec eux. Et même quand elle abandonne les gens pendant le discours de Nasser, quand elle sort du café et qu'on continue à entendre la radio, c'est parce que Kafr Kassem même projette ses sentiments politiques à l'extérieur. L'être humain devait être l'élément de base du mouvement dialectique entre plusieurs choses, et sans cet élément, la liaison serait restée abstraite, « intellectuelle », même si on peut la traduire sur pellicule, même si on fait des raccords plastiques, et cela aurait diminué la portée du message.

Cahiers : *Quels étaient vos rapports avec les gens du village où vous avez tourné ? Pourquoi ce village pour figurer Kafr Kassem ? Comment tous ces gens se sont-ils emparés, politiquement, des questions ouvertes par le film ?*

B. A. : Cette question va en entraîner une autre, celle des rapports au sein même de l'équipe du film. On a tourné avec une équipe moitié belge, moitié syrienne, et quand je dis moitié belge, en fait les postes les plus importants étaient occupés par eux : photo, son, cadre... Je ne prétends absolument pas qu'on a résolu les problèmes politiques du tournage, bien au contraire. Cela n'a d'ailleurs pas eu grande influence sur le résultat, il était parfois bon quand on avait échoué dans nos rapports. Cela vous donne une idée de la complexité dans la dialectique des rapports intra-groupes et entre individus. En revanche, les choses se sont bien mieux passées avec les villageois qui jouent dans le film. C'est que ces gens représentaient dans le film les gens du village, ils représentaient des idées, ils apportaient avec eux une somme de discussions sur le film avec d'autres gens, sur ce qu'on payait, sur l'exploitation, les raisons pour lesquelles ils travaillaient avec nous, sur le sujet même du film enfin, la Palestine. C'est comme ça qu'on a vu venir deux types de gens : les uns qui venaient un jour en demandant plus d'argent que la veille pour continuer à jouer, pour « faire » le raccord, et ceux qui — une minorité, je l'avoue — essayaient de mobiliser autour du film dans un sens politique positif. Les gens politisés, les cellules du Parti Baas dans les villages ont été très enthousiastes quand les problèmes posés par le film se sont éclairés. Ils ont vu le film dans une stratégie globale du Parti vis-à-vis de la Palestine. Les autres villageois, c'était différent : ils nous ont vu comme une entreprise de travail, donc ils ont travaillé avec nous, ils ont essayé d'obtenir le maximum d'argent, je pense qu'ils ont eu raison. Mais ils n'ont pas toujours réussi : on avait un directeur de production syrien qui connaît bien son métier, compétent, très compétent même. Tout cela pose le problème des liens politiques entre les superstructures de l'Etat syrien et les masses populaires, parce qu'on était dans une région progouvernementale.

Cahiers : *Il y a aussi des acteurs professionnels...*

B. A. : Oui, ils sont venus avec nous au début du tournage, ils vivaient à l'hôtel. Ceux qu'on a recrutés dans le village continuaient à vivre dans leur maison.



Ils étaient payés de deux manières différentes. Pour l'organisme national du cinéma syrien, le barème pour un figurant, c'était : cinq livres par jour pour un enfant, dix pour une femme et quinze pour un homme !

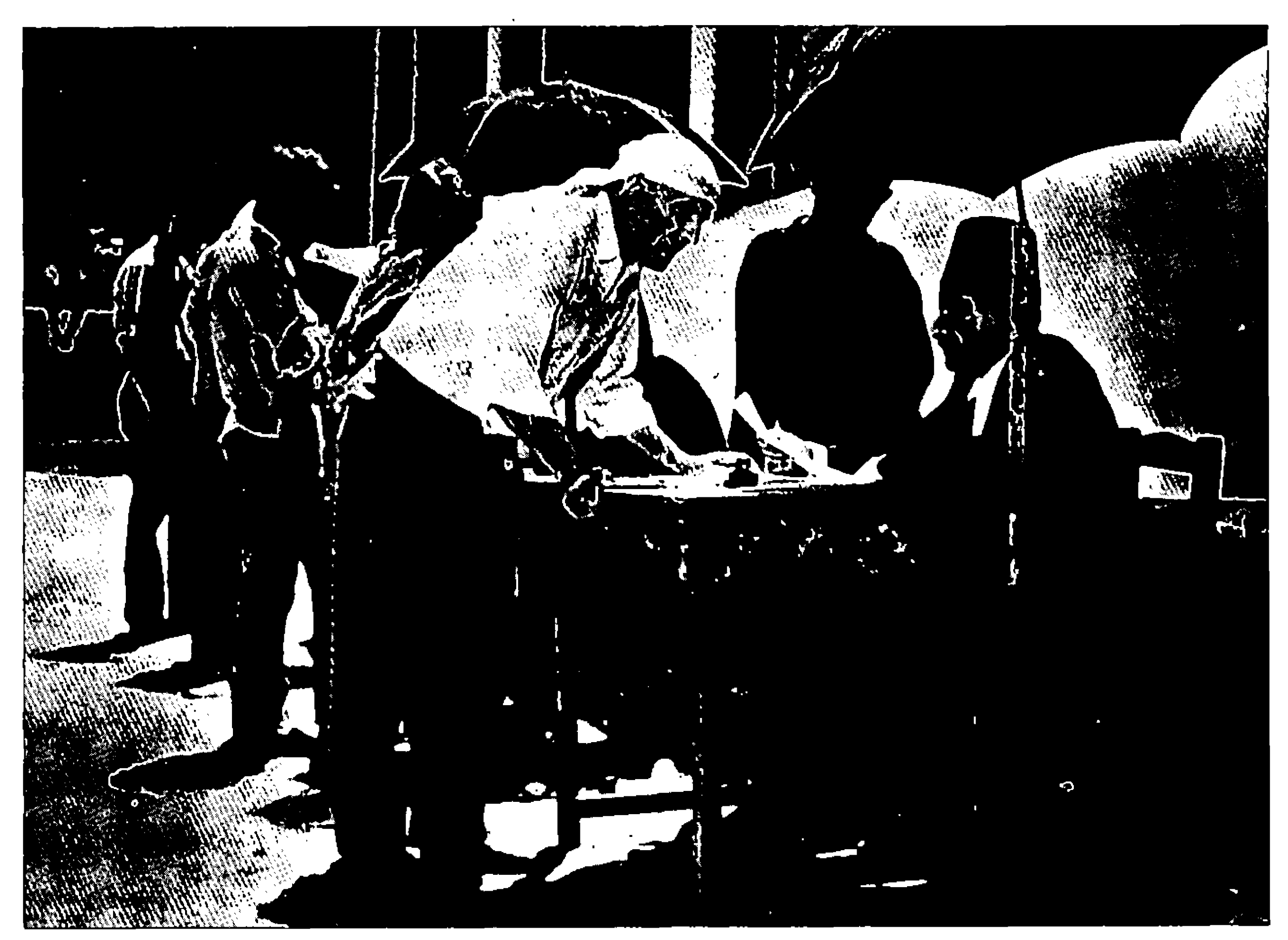
Je ne me fais plus d'illusion, je pense que pour créer des liens politiques corrects dans un tournage, il ne suffit pas de ce tournage, il faut le cadre d'une organisation politique qui puisse prendre en main un travail politique en dehors du film comme dans le film.

Cahiers : *Est-ce que le scénario est resté inchangé par rapport à son point de départ ?*

B. A. : Le scénario oui, il était écrit, constitué, définitif avant notre arrivée dans le village, mais pas le découpage. Il était dès le départ très souple. En définitive, on peut dire qu'il s'est écrit au jour le jour, et que le beau livre de découpage que nous avions avant le tournage n'a servi que de référence. Les besoins concrets du village nous ont imposé, par exemple, pas mal de changements par rapport au plan prévu, mais il y a autre chose : nous n'avons pas pu avoir de rapports privilégiés avec les gens du village à cause de l'équipe belge qui était avec nous. Sur ce plan, à mon avis, l'expérience est un échec complet. Les copains belges n'ont eu d'attitude politique correcte ni vis-à-vis du sujet, ni vis-à-vis des villageois, ni vis-à-vis de la Syrie. Ils se sont enfermés dans une technique, dans une certaine méthode de travail, ils ont voulu parachuter un style de travail sur une réalité qui ne correspondait en rien à leur vision des choses. Ils sont arrivés avec des préjugés : les Syriens sont des fainéants, les Syriens ne savent pas travailler, un tournage c'est efficace et puis c'est tout. Alors, ça a fait des drames, on a failli abandonner le tournage. Bien entendu, ils n'avaient pas tous la même attitude, ils étaient différents. Mais enfin, le film a failli ne pas voir le jour, mais les intérêts pécuniaires, les réflexes de travail et la conscience professionnelle jouant...

Cahiers : *Comment la production s'est-elle montée ? Pourquoi cette équipe mixte ? Comment les préjugés dont vous parlez ont-ils pu se révéler seulement au moment du tournage ?*

B. A. : Quand nous avons monté le film, il ne faut pas cacher qu'un problème nous occupait : comment rendre le film compétitif sur le marché occidental et chez nous, parce qu'il ne faut pas penser que les films arabes sont compétitifs chez nous. Il faut comparer aux films français, anglais, américains. La question était : étant donné le contenu politique bien précis, qui était le nôtre, comment le film peut-il



être compétitif ? La réponse était : la qualité technique. Très vite, on s'est aperçu qu'on avait besoin de s'adresser à l'Occident. Prenons l'exemple du laboratoire : il est hors de question de travailler au Moyen-Orient parce que les laboratoires existant ne donnent pas la possibilité d'être compétitifs, sur le plan de la qualité, avec les autres films. Pour donner une idée : la pellicule Eastmancolor 35 mm, traitée dans les meilleurs studios libanais — qui sont les meilleurs studios du Moyen-Orient, — perd 60 % par rapport à Eclair. A Eclair, on révèle 85,90 % du potentiel réel de la pellicule, travailler à Balbeck c'est avoir 25 % de ce potentiel. En ce qui concerne le son, ce n'est pas un hasard si dans les films arabes la bande-son est décorative, secondaire, elle est là pour souligner ou même redoubler les signifiants. Pour annoncer : voilà, il va arriver quelque chose, c'est la musique, le montage, la prise de vues qui sont utilisés. C'est parce qu'un doublage n'est pas possible, un mixage presque impossible, une post-synchronisation difficile et un son direct hors de question... Vraiment, on ne peut pas faire de son. Ce n'est pas parce que les gens là-bas sont « cons », au contraire, ils sont assez intelligents pour avoir compris qu'ils devaient faire des films... muets : ils continuent à faire des films comme Charlie Chaplin ! Il n'y a pas de bruiteur, pas de studio dans lequel il serait possible de faire marche arrière pour le mixage.

Quand on a décidé de travailler avec un labo étranger, on a choisi le Super 16 et le son direct, c'est moins cher. A partir de ce choix, la question : avec qui travailler ? était une sous-décision. En Super 16, il existait une nouvelle pellicule, l'Eastman 47, qui est très bien, le gonflage étant meilleur que pour d'autres pellicules : mais cela entraîne l'appel à quelqu'un qui connaît cette pellicule et ainsi de suite. Pour le son direct, même chose, il fallait quelqu'un qui dispose des connaissances et du matériel minimum. Et de fil en aiguille...

Maintenant, je reconnais que certains postes auraient pu matériellement être pris en charge là-bas, mais alors il faut que je me questionne sur moi-même : je venais de passer sept ans en Europe, j'étais un peu aliéné, moi aussi, un peu impressionné par la « technique occidentale », je connaissais peu de gens sur place, et je n'avais pas tellement confiance en certains techniciens ayant travaillé sur des films que j'avais vus, *Les Dupes* par exemple, pour choisir le *meilleur exemple*. L'expérience nous a servi et je pense aujourd'hui qu'il y a dans le monde arabe, en train de se former, des techniciens capables de faire un très bon travail.

Cahiers : *Je comprends bien toutes ces contraintes techniques. Mais la question des préjugés politiques, c'est autre chose ?*

B. A. : Oui, mais ce qui est grave c'est que nous avons pris les techniciens que nous jugions les plus avancés politiquement en Belgique. Seulement, entre les paroles et la pratique... Aller manifester pour le Viet-nam ou la Palestine à Bruxelles, c'est très différent de tourner un film comme *Kafr Kassem.* Aujourd'hui, les choses sont claires pour moi : les techniciens que nous prendrons dans nos prochains films devront être des marxistes-léninistes *dans leur pratique,* et pas seulement dans leurs discours. Et je n'en ai pas vu à Bruxelles pour le moment... L'opérateur que nous avons choisi était celui que nous jugions le plus avancé, il est réellement le plus à gauche en Belgique, mais ça n'était pas suffisant, de loin, pour le film que nous tournions... Tout cela, c'est un chapitre à part, il faut avoir des discussions avec tous les cinéastes marxistes-léninistes, tous ceux qui s'intéressent à un cinéma marxiste-léniniste, en particulier, les cinéastes du tiers monde, les cinéastes arabes, qui ont à affronter systématiquement ces problèmes et à les résoudre correctement du point de vue politique. Je pense, par exemple, qu'il y a un tas de choses que nous n'avons pas pu faire à cause de ces problèmes. Heureusement, le scénario était assez clair depuis le début, il y avait toujours la possibilité de se référer à lui. Nous avions travaillé un an sur l'analyse politique, il n'y avait pas moyen de se tromper pendant le tournage.

Le plan de travail sur le terrain, c'est le décor du village qui l'a déterminé ou infléchi. On disait : on tourne la place, et nous n'en sortions pas tant que ce n'était pas terminé. Je crois que dans des conditions de tournage pareilles, il n'est pas possible de procéder autrement. Quand on attache de l'importance au *lieu,* au décor, même s'il s'agit d'un décor naturel, on dérange souvent plein de choses : il faut par exemple boucher une fenêtre, et une fenêtre fermée pendant quatre ou cinq jours, cela fait râler les gens... Ils étaient payés, bien sûr, mais au bout d'un certain temps, ils ne marchaient plus, et nous devions finir le plus vite possible.

A cela s'ajoutait un autre problème : nous n'avons vu les premiers rushes qu'un mois après la fin du tournage. Il y a même des choses qu'on n'a jamais vues... Nous avons tourné 55 boîtes de 120 mètres, soit cinq fois l'heure quarante qu'on a en fin de compte. On faisait deux ou trois prises. C'était très risqué, mais je ne vois pas comment nous aurions pu faire autrement. En travaillant avec L.T.C., comment faire ? Loin de Damas, loin d'une capitale..., et même les liaisons Damas-Paris sont difficiles. C'est comme cela qu'on a raté la bobine dont je vous ai parlé au début, elle a brûlé au développement. Un élément important du point de vue politique — comment un soldat sioniste est amené à agir autrement — a disparu.

Cahiers : *Sur quels documents vous êtes-vous appuyés pour écrire le scénario ?*

B. A. : Sur les minutes du procès elles-mêmes, telles qu'elles ont été éditées chez Maspéro dans le livre : *Les Arabes en Israël,* de Sabri Geries. Elles ont été éditées d'abord en hébreu en Israël, puis en français chez Maspéro, et enfin traduites en arabe à partir du texte français. Par exemple, le personnage d'Oufar a exactement agi comme le film le montre, le document révèle clairement qu'il dupait les gens. Il leur disait : « Descendez (du vélo ou du camion), je ne vais pas vous tuer ! » et il les abattait, il leur tirait dans le dos. Il était allé chez le maire de Kafr Kassem pour lui dire : « Ne t'en fais pas, les gens qui viennent de l'extérieur, je ne les tuerai pas ! » Et puis, il y a ce sous-officier qui a laissé partir les enfants.

Cahiers : *L'exactitude des faits rapportés est donc totale ?*

B. A. : Totale. Il y a des choses en moins par rapport au document, mais *rien n'a été ajouté.* Les documents sur ce sujet sont irréfutables : *Les Arabes en Israël,* de Sabri Geries et Elie Lobel (Maspéro), *Kef Haam,* journal israélien (du 29-10-56 au 9-12-56), *Les Arabes sous l'occupation,* d'Habib Kahouaj (Ed. de Beyrouth), *Kafr Kassem,* roman en arabe d'Assim El Joundi (IBN Khaldoun), *Textes-témoignages* de Marmoud Darwich (Etudes palestiniennes, Beyrouth).

L'un des acteurs du film est d'ailleurs un rescapé du massacre. Il joue le rôle du colonel israélien Shadni, celui qui donne les premiers ordres, dans son bureau, avec une secrétaire. Il parle très bien l'hébreu, c'est la raison pour laquelle il joue ce rôle !

Cahiers : *A quoi correspond le principe narratif du film : la séquence du procès au tout début, les indications sur le massacre à venir données avant même qu'il n'ait lieu, la désignation nominale des coupables précédant la séquence de la tuerie, etc.*

B. A. : Il fallait à la fois éliminer le « suspense » facile et intéresser le spectateur à la *vie* de ces gens. Quand on est en face d'un personnage dont on sait qu'il va mourir, on reçoit autrement tout ce qu'il dit. Mais il y a aussi un danger : celui que tout ce qu'il dit soit reçu de façon métaphysique, parce que ce sont les paroles d'un mort, avec ce que cela comporte de sacré. Il fallait donc à la fois désamorcer le suspense, et donner un temps, une

consistance réelle à tout ce que les personnages disaient ou faisaient, il fallait qu'on s'intéresse à leur *vie*. Parce qu'on sait qu'ils vont mourir, il fallait qu'on s'intéresse à leur vie.

J'ai vu le film devant un public tel que je le souhaite, les gens étaient passionnés par la vie de ces gens, ils comprenaient un tas de choses avant le massacre, ils en venaient même à l'oublier. Quand il survient, il étonne et en même temps il apparaît comme impliqué nécessairement par ce qui précède.

Cahiers : *Est-ce que la langue employée dans le film est comprise par tous les arabophones ?*

L. T. : Les langues employées dans le film sont l'hébreu et l'arabe. Pour l'hébreu, il n'y a pas de problème, c'est l'hébreu moderne, langue officielle des Israéliens. Mais pour ce qui est de l'arabe, étant donné les différents « parlers » dans le monde arabe, nous avons décidé de résoudre le problème de la manière suivante. D'abord quelques explications qui permettront de comprendre mieux. Tous les parlers arabes, du golfe arabe jusqu'en Somalie, jusqu'en Mauritanie, sont dérivés de l'arabe classique ante-islamique et surtout coranique. Et n'importe quel Arabe, d'où qu'il vienne, peut parfaitement suivre une conversation n'importe où dans le monde arabe. L'accent, quelques mots et expressions pourront le dérouter, mais c'est secondaire par rapport à l'ensemble de la structure linguistique et du lexique communs à tout le monde arabophone. Donc, pour revenir au film, au début, par souci d'authenticité, nous avons opté pour le parler de Kafr Kassem du point de vue phonétique et de l'expression vocale des acteurs. Mais au fur et à mesure des répétitions, nous avons remarqué que la compréhension de certains mots risquait d'échapper au spectateur du Maghreb par exemple. La projection d'un film n'est pas une conversation courante, on ne peut pas répéter un mot mal compris. C'est pour cela que sans changer le lexique nous avons adopté le parler le plus aisément admis dans le monde arabe.

Ce problème peut paraître secondaire, mais il continue jusqu'à nos jours à soulever des débats passionnés et d'opposer en batailles rangées folkloristes, orientalistes, linguistes, à coups de dictionnaires et de dollars. Cela rappelle le débat sur le sexe des anges. Il suffit d'écouter n'importe quelle station arabe pour se rendre compte du ridicule de la situation. Ce problème de classe, encouragé dans la mesure du possible par l'impérialisme, sera lui aussi résolu avec la question politique de la lutte de libération nationale, qui est encore une fois au centre de tout problème culturel et politique. Autre chose est le dialogue employé dans le film : dialogue populaire, coloré, humoristique, truffé de proverbes condensant la sagesse populaire à contenus progressistes. Les paroles coraniques sont ici employées comme langage automatique ou usuel, donc vidées de leur sens mystique, ou bien elles interviennent dans des situations telles qu'elles sont inefficaces et même parfois risibles parce que contredites par les faits, par exemple dans la scène où l'on annonce au maire du village que les soldats sont en train de tirer sur la population et où il se met à balbutier des paroles saintes...

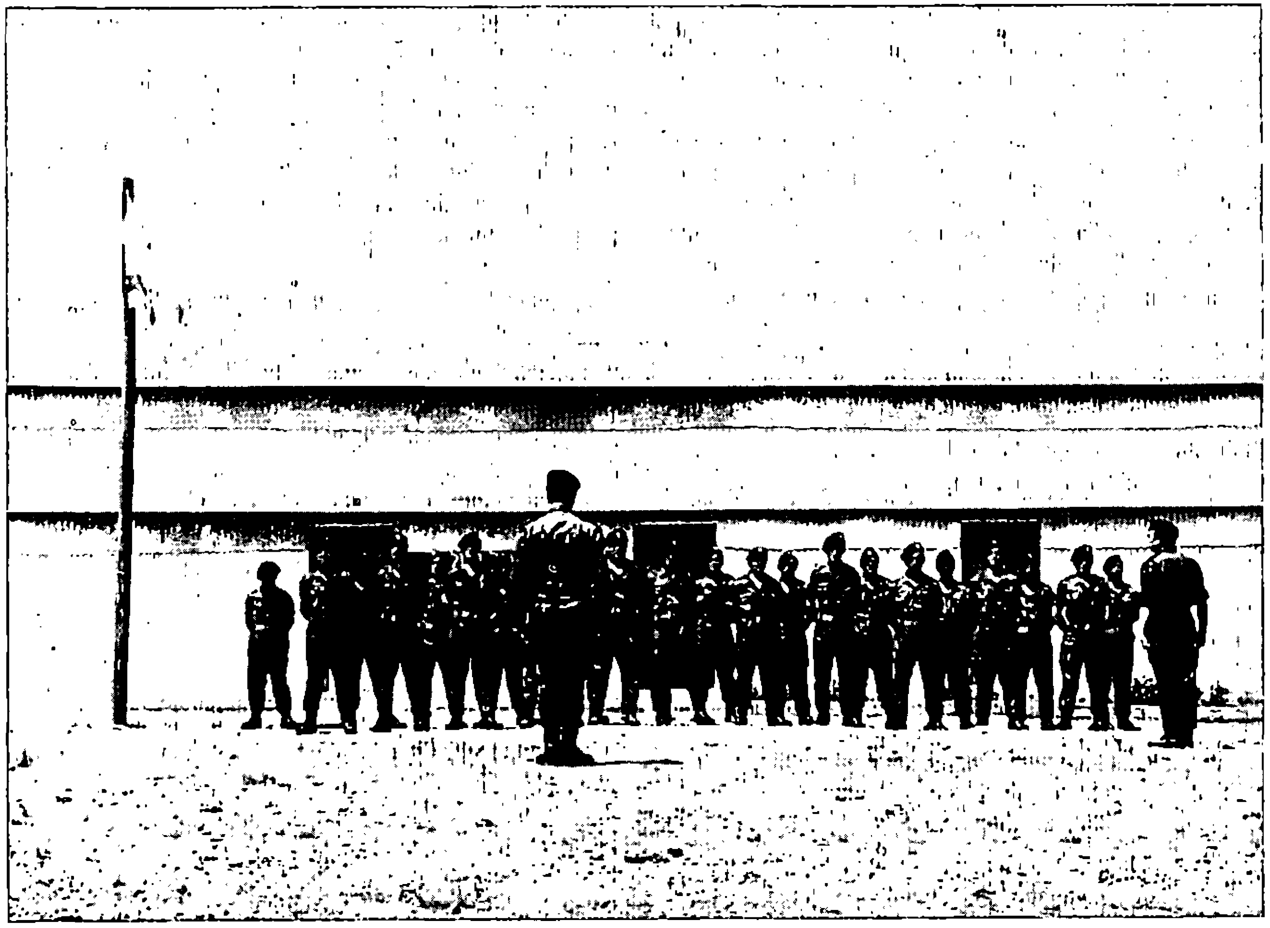
Cahiers : *Que signifient les inscriptions murales, souvent elles ne sont pas traduites, est-ce à cause des dialogues qu'il fallait traduire prioritairement ?*

M. b. M. : Concernant les graffiti, les inscriptions murales, il était important d'en mettre dans le film, qui avaient objectivement existé et qui, sur le plan historique, ont réellement représenté une étape (ou une phase) dans l'évolution du peuple palestinien. « Vive Nasser ! », par exemple, est particulièrement significatif. C'est un slogan qui ne faisait pas l'unanimité des différentes fractions politiques présentes dans le village. C'est pour cela que nous l'avons « contesté », le mot « Vive » étant barré, puis remis, sans doute par ses auteurs. Les contradictions que renferme graphiquement ce seul slogan symbolisent la confusion et les tiraillements dont faisait l'objet la personne de Nasser. Il n'empêche que ce « Vive Nasser ! », à la fois écrit, détourné et rétabli apparaît dans l'image sur un discours progressiste de Nasser.

« Nous vivrons et nous mourrons sur notre terre » est un autre slogan que nous verrons tout au long du film, mais qui sera repris par le groupe « La Terre » à des fins ouvertement politiques. « La Terre » signera aussi : « La voie de la révolution est la voie de la victoire. » Ces deux inscriptions marquent notre prise de position politique au sujet du drame palestinien. Elles sont didactiques, dans la mesure où elles sont porteuses de la partie essentielle de notre message.

Cahiers : *Il y a un poème de Mahmoud Darwich à la fin du film. Que représente-t-il pour vous, dans l'économie du film ?*

L. T. : Cela mérite qu'on s'y arrête un moment. La poésie palestinienne est une arme de lutte très importante. C'est une véritable révolution sur le front culturel arabe. Elle renoue avec l'ancienne tradition du poète guerrier. Seulement, ce n'est plus la lame de l'épée qui l'inscrit dans l'histoire, ce sont les bazookas et les kalachnikoffs, et cela avec tout l'arrière-plan idéologique moderne. Cet arrière-plan est d'ailleurs éloquemment formulé par un poète palestinien qui dit à peu près cela : « Critiques du monde entier, levez vos mains de nos livres et lisez *Le Capital.* » Le poème de la fin est de Marmoud Darwich. Mahmoud Darwich est l'un de ceux qui ont



formé le mouvement politique et culturel le plus important de la Palestine occupée, « Al Ardh », « La Terre ». Cela aussi n'est pas un hasard. Ce poème à la fin du film, nous l'avons traité de manière didactique afin qu'il soit appris, compris et enfin chanté. On voit au début de la séquence un des acteurs dictant le poème, ensuite l'autre lisant et corrigeant, et enfin sur des images du cimetière pendant la commémoration du massacre de Kafr Kassem, monte un chant patriotique exaltant ce même poème qui dit :

Je suis revenu de la mort
Revivre et chanter
Laisse-moi puiser ma voix dans ma plaie fiévreuse
Aide-moi à haïr
De cette haine qui plante ses racines dans mon cœur
Je suis celui qui parle au nom d'une blessure
Les coups de mon bourreau
M'ont appris à marcher sur ma plaie
A marcher
A marcher encore
Et à combattre.

PRODUCTION-DISTRIBUTION

Cahiers : *Est-ce que vous avez pensé à un public particulier en écrivant le scénario ?*

B. A. : Oui ; d'abord les masses arabes. Ensuite tout le monde. Mais cela nous amène à poser le problème du langage employé. Traiter ce sujet par le cinéma pose un problème : comment aborder des problèmes populaires dans un langage cinématographique lui-même populaire, sans pour cela tomber dans le simplisme ou le spectacle formel gratuit. Résoudre le problème du langage et de la forme, cela veut dire pouvoir véhiculer une analyse et des informations de base nécessaires au cinéma politique. En fait, la question est la suivante : comment le cinéma politique doit-il traduire des analyses politiques en direction des masses les plus larges ? Pour nous, il n'y a pas de possibilité de trouver de langage cinématographique adéquat sans connaissance spécifique, particulière, des masses concernées. Ce qui permet et produit un langage dans le cinéma politique, c'est la rencontre du public et de l'idée à exprimer, dans la tête du « médiateur » d'abord, sur la pellicule ensuite.

Il faut transformer le sujet à véhiculer en fonction du goût et de l'intérêt des masses. Les deux termes, goût et intérêt, proviennent de deux données : l'une objective, l'autre disons subjective. Comment déceler à propos de chaque situation l'intérêt et le goût du public ? Qu'est-ce que le goût et l'intérêt du public d'abord ? C'est à cela qu'il faut répondre, c'est un



dosage et un lien dialectique qu'il faut instaurer entre divers choix pour pouvoir être en adéquation avec l'intérêt des masses populaires. Dans *Kafr Kassem*, on s'est efforcé de répondre sur cela avant de trancher sur tout ce qui est dramatisation des idées.

Si on revient à l'exemple du massacre à la fin du film, on remarque plusieurs éléments significatifs. Politiquement, on ne devait pas tomber dans le massacre spectaculaire connu du cinéma bourgeois, c'est-à-dire pas de suspense, pas de flots de sang, deux éléments qui ont toujours caractérisé toute figuration de tuerie dans le cinéma bourgeois. Cela signifie que le cinéma s'est toujours emparé de la violence pour la rendre spectaculaire, mais non significative. Nous devions rendre la violence *significative*, tout en conservant l'aspect dramatique pour les villageois qui meurent en tant que personnes et pas en tant que chiffres. On avait depuis le début démythifié le massacre en l'annonçant, mais le spectateur ne doit pas pour cela en être moins saisi quand il survient. Tous ces éléments nous ont amené à faire la description d'un massacre collectif d'une part, dans la mesure où la caméra ne privilégie aucun personnage quand il s'agit de la mort, mais massacre vécu, ressenti, souligné intensément par le *temps* qui sépare le moment où les groupes qui doivent être massacrés apparaissent dans le plan, de la fusillade elle-même.

A travers cela, on devait montrer la nature de la machine militaire israélienne, en établissant que le massacre n'était pas le fait de quelqu'un de « malveillant », mais lié à tout un appareil politique. Pas de soldats « mauvais » en soi, mais une méchanceté inscrite dans le cadre général du sionisme.

Cahiers : *Comment voyez-vous la diffusion du film ?*

B. A. : On est en plein dans le problème. Au départ, nous savions quel public nous visions, mais nous ne savions pas *comment* l'atteindre... Le film est une coproduction Liban-Syrie, 50 % - 50 %. La partie syrienne, c'est l'organisme national, donc l'Etat. Le film sera donc distribué en Syrie, et dans les pays qui ont des contrats de distribution bilatéraux avec la Syrie, les pays de l'Est, le monde arabe, les pays d'Afrique et d'Asie. Pour les pays de l'Est, il y a un danger : ils achètent toutes les productions syriennes, mais il n'est pas sûr qu'il les montrent. Les Syriens ont estimé que nous connaissions mieux les problèmes de distribution européenne, on est donc en train de s'occuper de cela. Je pense que nous avons eu une chance terrible dans la production-distribution, c'est trop rare de pouvoir tomber sur un



organisme qui donne un tas de libertés sur le tournage et sur la distribution, alors qu'il est coproducteur à 50 %.

Cahiers : *Quels sont les obstacles politiques qu'il risque d'y avoir à la distribution du film ? Dans les pays de l'Est, à cause de ce qui est dit des partis communistes ; dans certains pays arabes, l'Egypte en particulier, à cause de ce qui est dit sur Nasser ?*

B. A. : Ce sont en effet les deux problèmes. Pour l'Egypte on ne sait pas encore, on a rencontré des journalistes et des critiques, à Carthage, qui ont pris sur eux l'action militante de faire distribuer ce film. Ils nous ont invités en Egypte en décembre avec le film pour y faire une projection. Des intellectuels égyptiens qui sont plus ou moins bien placés, que j'ai rencontrés là-bas, ont l'air de faire un boulot. La preuve, c'est que les critiques de cinéma arabes, donc aussi des Egyptiens, ont donné le prix du Festival de Carthage à *Kafr Kassem*. En Egypte donc, cela dépend encore du rapport de forces. Cela dit, je ne pense pas que ce qui est dit de Nasser dans le film puisse gêner l'Egypte. J'ai rencontré un comédien qui est dans la ligne du régime actuel, il m'a dit : « C'est merveilleux, vous avez traité Nasser vraiment comme il était, vous avez montré que Nasser c'était un opium !... »

Pour les pays de l'Est, c'est beaucoup plus compliqué. Le film fait des critiques claires et nettes surtout du suivisme des partis communistes arabes. On a déjà eu des discussions, il y a des réticences. Il y a un autre point également important, c'est que nous appuyons la thèse des mouvements de libération nationale, donc l'alliance du peuple palestinien avec les mouvements de libération nationale comme stratégie, contre une autre stratégie qui est celle de l'alliance avec le prolétariat israélien. On explique en quoi le prolétariat colonisateur ne peut être allié avec le mouvement de libération nationale, et ça, ça entre jusqu'à maintenant en contradiction avec la ligne des partis communistes arabes, avec la ligne du social-impérialisme, il y a vraiment une divergence de base. On en était conscients depuis le début, mais c'est pour cela que je disais tout à l'heure : il y a des compromis qu'on peut faire et des compromis qu'on ne peut pas faire. On pouvait faire des compromis sur Tel-Aviv, les décors et tout cela, mais on ne peut pas faire de compromis sur un problème aussi important que celui-là, aussi déterminant pour la lutte du mouvement de libération nationale. Donc, je pense que les pays de l'Est vont probablement acheter le film parce que c'est la



Syrie, mais je ne suis pas sûr qu'ils le diffusent. Peut-être qu'ils vont couper des scènes, il faut voir, être très vigilants sur les contrats de distribution.

Cahiers : *Et la diffusion en France ?*

Dziri : Les camarades qui ont réalisé le film n'avaient pas une connaissance claire de la situation sur ce point en France. Un certain nombre de personnes ont donc été contactées, qui avaient saisi d'emblée l'importance de la sortie d'un tel film en Europe, pour plusieurs raisons. Notamment, c'est la première fois qu'on voit un document qui peut être l'ossature d'une campagne politique sur le problème palestinien dans sa dimension véritable. On avait pensé d'abord à une diffusion militante, parce que ces personnes n'avaient pas de contacts avec le circuit commercial. Nous croyons toujours à cette diffusion militante, mais nous avons aussi consacré pas mal d'efforts à prospecter le circuit commercial. On a rencontré beaucoup de difficultés et on n'est pas encore sûrs jusqu'à présent, bien qu'on ait un pourcentage relativement important de chances d'aboutir, de pouvoir trouver une solution qui corresponde aux souhaits de l'équipe qui a fait le film[1].

1. Nous reviendrons dans notre prochain numéro sur ce film qui doit sortir à Paris dans le courant du mois de février 1975.

D. : Il y a un autre problème, c'est que la distribution commerciale ne doit pas empêcher la diffusion militante. Un film comme *Les Dupes*, chaque fois qu'on veut le projeter, il faut payer 700 F et encore c'est une chance si on arrive à l'avoir. Comme il est en 35 mm, il faut ajouter la location de l'appareil de projection. Ce qui fait que *Les Dupes* n'a même pas eu la chance de bénéficier des circuits parallèles. Il ne faut pas recommencer avec *Kafr Kassem.*

Cahiers : *Je pense qu'il faut aussi se garder d'idéaliser la diffusion militante, et tirer les leçons des expériences antérieures. Sur le plan économique d'abord, le libéralisme est encore incroyable : répugnance des « militants » à payer pour voir un film, organisation déplorable, conditions de projection douteuses pour les copies elles-mêmes. Sur ce plan, l'expérience d'*Histoires d'A *peut nous aider, et Belmont en parlera. Ensuite, il y a la question idéologique de la demande. Pour* Histoire d'A, *elle était énorme et s'appuyait sur des organisations de masse. Sur la question de la Palestine, c'est vrai que depuis quelques mois les choses ont changé, mais une opinion sensibilisée à un problème n'est pas encore une demande de masse. Je crois qu'il faut penser à tous ces problèmes pour pouvoir lancer une diffusion*

militante correcte et aussi, pourquoi le dissimuler, économiquement pas trop catastrophique...

D. : Pour ce film, ce qui peut marcher ce sont les projections en province, organisées par les étudiants arabes et leurs organisations, qui sont présentes dans toutes les villes universitaires. Et puis il y a le circuit non commercial des M.J.C. Tout ceci, après l'exploitation commerciale, bien sûr ! sinon aucun distributeur n'acceptera.

B. A. : La sortie, ici, en France, c'est un peu déterminant pour l'Europe, donc bien sortir le film en France est très important pour nous.

Cahiers : *Le prix à Carthage va peut-être aider le film à sortir ?*

D. : Cela n'a pas aidé *Les Dupes*.

B. A. : Le prix, c'est l'équivalent de 10 à 15 millions de publicité (articles, interviews) en Europe et ailleurs.

Propos recueillis par Jean NARBONI
et Dominique VILLAIN.

RELATION SPECTATEUR/FILM DANS LE CINÉMA ARABE

Sous prétexte de divertissement, les différentes institutions du cinéma arabe ont depuis leur naissance opté pour le genre décadent « commercial et diversifié », ce qui leur donnait la possibilité de propager leurs propres idées sur le cinéma et son rôle parmi les spectateurs arabes.

Que disent ces idées longtemps admises, d'une part par le spectateur et d'autre part par les fabricants d'images ?

Il n'y a aucun rapport entre le cinéma et la politique. Par contre, le cinéma est un art de loisir pur. Tel un ange bienfaisant, il voltige au-dessus des luttes et des conflits, au-dessus des événements et des crises, un art fait pour faire oublier les problèmes quotidiens.

Aujourd'hui encore, une grande partie des spectateurs et des cinéastes arabes continuent de soutenir cette idée et de la défendre.

C'est ainsi que les idées d'exploitation et de domination glissent subrepticement dans les salles obscures et prennent place dans la conscience du spectateur.

C'est ainsi que le spectateur arabe a été apprivoisé et a fini d'accepter dans un moment d'abandon et d'illusion la misère de sa propre condition.

C'est ainsi que ce cinéma non politique joue un rôle prédominant de propagande politique réactionnaire.

Aujourd'hui, il existe quelques cinéastes arabes qui posent dans leurs films, directement, le problème politique.

Ainsi, ils s'affrontent à deux difficultés :

1. Lutter contre les idées préétablies qui prétendent qu'il n'y a pas de relation entre le cinéma et la politique, slogan historique des commerçant du cinéma commercial.

2. Pousser les relations sociales et politiques dans l'intérêt du spectateur désavantagé socialement.

Cette lutte sera longue et dure.

Nous ne pouvons affirmer actuellement que le cinéma « politique » ait triomphé, car sa victoire dépend de la situation politique générale, dépend du succès ou de l'échec de la pénétration des idées progressistes parmi les masses populaires.

Comme bien d'autres films avant lui, **Kafr Kassem** est un film « politique ».
Il espère établir cette relation juste qui consiste à dire au spectateur arabe qu'il n'est pas là pour s'oublier, pour se droguer, il est là pour voir juste, pour s'approcher de la vérité, pour l'assumer.

Le cinéma « politique » arabe est aujourd'hui une réalité indéniable.

Film Kafr Kassem.

Pour un " polycentrisme géographique " dans la critique de cinéma

L'émergence de la zone des tempêtes (l'Asie, l'Afrique et l'Amérique latine) amène à prendre conscience du fait qu'une certaine hégémonie des historiens et des critiques occidentaux s'est établie dans le cinéma depuis les origines. Si l'on en juge d'après certaines réactions, il semble que Rome, Paris, Londres et New York, ou Moscou, soient parfois considérées depuis trop longtemps comme les « Mecque » du septième art par certains critiques et une large partie du public cultivé du tiers monde. Les exemples de ce rayonnement culturel unilatéral sont nombreux. Un critique chilien exilé nous confiait, par exemple, que les cinéphiles de son pays, au temps d'Allende, n'avaient commencé à prendre en considération le cinéma qui se faisait chez eux qu'après que certaines revues ouest-européennes aient consacré des dossiers aux nouveaux films qui apparaissaient à Santiago. Il serait aisé de citer plusieurs autres cas de semblables « feedback » abusifs. Cette situation s'explique par plusieurs causes. Naturellement, l'une des principales est l'impérialisme qui, en asservissant non seulement économiquement mais aussi culturellement les nations d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine, a suscité ce rayonnement à sens unique dont nous parlions à l'instant.

Il serait souhaitable qu'un rééquilibre intervienne, afin qu'un véritable dialogue fondé sur l'égalité et l'échange réciproque puisse s'instaurer entre les cinémas, et donc les critiques, de tous les continents et de tous les pays, grands ou petits. A cette fin, il faut espérer que le colloque sur le thème : « Une critique de type nouveau pour un cinéma de type nouveau », qui a été préconisé lors de la rencontre de Montréal [1], puisse se tenir dans un avenir assez proche et rassembler le plus grand nombre possible de critiques réellement progressistes du monde entier. Parmi les quatre points de réflexion qui ont été suggérés, le quatrième apparaît particulièrement important dans la perspective ici esquissée, puisqu'il appelle au développement d'un « polycentrisme géographique » en matière de critique de cinéma. C'est-à-dire qu'il importe que se constituent, à côté des pôles de réflexion critique (les revues) d'Europe et d'Amérique du Nord, des pôles de réflexion critique réellement autonomes en Asie, en Afrique et en Amérique latine. Dans ce dernier continent, l'exemple a d'ores et déjà été donné par la revue *Cine cubano*, à La Havane, ainsi que par les théoriciens argentins Fernando Solanas et Octavio Getino à Buenos Aires, qui ont élaboré, à travers leur ouvrage « *Cine, cultura y descolonizacion*, une théorie critique fondamentalement différente de celles qui ont vu le jour en Occident depuis la naissance du cinéma.

En Afrique et dans le monde arabe, des amorces de réflexion autonome ont été esquissées ici et là. On peut citer entre autres exemples celles de l'Association du Cinéma palestinien [2], ou encore celle de la revue marocaine *Cinéma 3*, qui avait été lancée à Casablanca par le critique Nourdine Saïl mais dont le numéro 5 a malheureusement été saisi par la censure locale.

Dans le but de relancer le débat et de réactiver l'effort de réflexion autonome rendu indispensable par le développement des trois cinémas nord-africains, la Fédération Marocaine des Ciné-Clubs (que préside précisément Nourdine Saïl) a profité de l'organisation, au mois d'août dernier, d'une rencontre intermaghrébine de ciné-clubs dans la ville de Mohammedia, pour tenir une table ronde sur le thème de « La critique de cinéma au Maghreb ». Au terme de quatre jours de discussions, les trois Commissions qui avaient été créées ont adopté la plate-forme que nous reproduisons intégralement ci-après.

Les rapports des deux premières Commissions ne présenteront pour les lecteurs et critiques français qu'un intérêt essentiellement informatif (mais il est bon qu'ils soient éclairés sur une réalité voisine qu'ils connaissent sans doute mal). Le troisième rapport qui, après avoir défini les points de convergence et de divergence entre la critique maghrébine et la critique occidentale, jette les bases d'une stratégie commune contre la domination de la M.P.E.A.A. et le règne du cinéphilisme traditionnel, nous concerne plus directement.

Monique HENNEBELLE.

1. Voir le texte dans le document marocain qui suit.
2. Voir les *Cahiers* n° 248.

1. FONCTION DE LA CRITIQUE CINEMATOGRAPHIQUE MAGHREBINE DANS LE PROCESSUS DE L'EMERGENCE

Les productions cinématographiques du Maghreb étant conçues pour la plupart sur le modèle esthético-commercial dominant que les pays occidentaux sont arrivés à élaborer au détriment d'autres modèles possibles, les critiques du Maghreb se trouvent n'être souvent que les agents passifs d'un modèle de critique qui les aliène doublement : en se faisant objectivement reconnaitre par eux comme modèle universel et en les empêchant par conséquent de penser un modèle de cinéma qui ne soit celui décrit et renforcé par le modèle occidental dominant de la critique. Mimétisme et décalcomanie caractérisent ainsi la majeure partie de la critique de cinéma au Maghreb. Il importe actuellement de poser quelques jalons théoriques qui soient à même de permettre l'inscription de la critique de cinéma au Maghreb dans la perspective de l'émergence du cinéma maghrébin.

LA STAGNATION ET SES CAUSES

Il convient de constater de prime abord l'exiguïté de la place accordée dans la presse du Maghreb au cinéma, l'absence réellement désolante de revues spécialisées, le manque de sensibilisation des décideurs politiques à l'importance du cinéma et de la critique en tant que facteurs ponctuels d'une théorie de l'émergence nationale seule capable de réaliser la reprise en charge par les Maghrébins de leur historicité, c'est-à-dire de l'adéquation entre leur pratique sur et dans un réel maitrisé. Il conviendrait aussi de remarquer combien l'exercice du discours critique sur le cinéma et les films dans les pays du Maghreb est subjectiviste, sporadique et déterminé en règle générale par les tares du « copinage », de la légèreté, et d'une effarante carence de bases théoriques claires. Cela explique en partie pourquoi la critique de cinéma au Maghreb n'est pratiquement jamais prise en considération par les cinéastes maghrébins qu'elle prétend directement concerner, et encore moins par le modèle occidental dominant qui lui fournit pourtant son champ d'action réel. Du coup, ce sont les contradictions psychologiques qui ont tendance à prévaloir entre les critiques et les cinéastes maghrébins d'une part, entre les critiques maghrébins eux-mêmes et enfin entre les critiques maghrébins et leurs confrères les plus avancés dans la contestation radicale du modèle occidental dominant. Ainsi donc, faute de porter sur le réel par l'entremise de l'analyse concrète des conditions économiques qui ont permis et qui perpétuent la prééminence étouffante d'un modèle, et l'anéantissement de toute possibilité d'élaboration de modèles différents, les trois niveaux d'articulation des rapports qui fonctionnent au sein de la critique maghrébine pourraient, à la limite, être analogiquement assimilés à des rapports névrotiques.

Que le processus de l'émergence du cinéma maghrébin n'aille pas sans la remise en cause de la domination économique du marché maghrébin du cinéma par le capitalisme occidental et son fer de lance, la M.P.E.A.A. [1] et que, par conséquent, cette première remise en cause soit relayée par la lutte contre les effets logiques de cette domination, à savoir l'inexistence d'une infrastucture opérationnelle de production, la déformation de l'horizon culturel du public récepteur qui, par choc en retour, exigera davantage de produits déformants et contribuera à l'affermissement des bases économiques du cinéma occidental au Maghreb contre tout processus de l'émergence, voilà, nous semble-t-il, une réalité tangible qui devrait constituer le point de départ de toute réflexion critique et positive sur la fonction de la critique maghrébine de cinéma dans le processus naissant de l'émergence. Or, et c'est là que le bât blesse, les critiques maghrébins donnent l'impression d'un manque étonnant de vision dialectique du réel qui les préoccupe : le champ du cinéma. Leur idéalisme consiste en ce qu'ils séparent, jusqu'à sombrer dans le ridicule, leur pratique militante de maghrébins appelant à la nécessité de l'émergence et leur pratique de critiques érigeant le confusionnisme en arme de combat, et le subjectivisme en théorie objective. L'insulte et le dénigrement prennent donc le pas sur la démonstration et l'analyse. La critique maghrébine se donne ainsi en spectacle et entretient la diversion. Elle s'autodétruit elle-même dans ses spasmes et ses fantasmes. Elle constitue le meilleur alibi de la domination du modèle occidental sur le marché maghrébin du cinéma.

LES DEUX FRONTS DE L'EMERGENCE ET LE ROLE DE LA CRITIQUE

Il est pourtant clair que l'émergence du cinéma maghrébin est conditionnée par l'instauration d'un juste équilibre entre l'instance économique et l'instance culturelle que ce cinéma se devra nécessairement d'affronter tôt ou tard, si tant est qu'il doive s'agir d'un cinéma générique à imposer comme ensemble structuré et cohérent de produits maghrébins et non pas de quelques films d'auteurs qui ne pourront éviter leur récupération démagogique par le modèle occidental dominant et brandis comme justification de la bonne santé de la créativité cinématographique maghrébine. Paradoxalement, aucun Etat maghrébin n'a jusqu'à présent énoncé de théorie de la production cinématographique nationale qui soit faisable et poursuivie dans la pratique. Mais, plus paradoxalement encore, la critique maghrébine a toujours omis jusqu'à présent de clarifier sa position vis-à-vis de cette situation, en ce sens qu'elle s'en est toujours prise aux cinéastes eux-mêmes, non au système qui les fait fonctionner comme

ils le font, aux effets non aux causes. Par ailleurs, ce n'est pas seulement parce que la M.P.E.A.A. distribue des films culturellement « nocifs » qu'il faut l'attaquer, c'est surtout parce qu'elle est seule à pouvoir distribuer sans égard aucun aux intérêts économiques du Maghreb. Le refus de l'idéologie véhiculée par les produits de la M.P.E.A.A. (ou de Gaumont) peut être, à la limite, contourné par la M.P.E.A.A. qui pourrait aller jusqu'à consentir à distribuer des films de Fellini ou de Buñuel, s'il s'avère que ce sont ces films qui lui créent le plus de profit financier. Ce que la M.P.E.A.A. ne contournera pas sans violence et fracas, c'est le refus de lui ouvrir les marchés nationaux ou même la simple décision de lui en limiter la pénétration. Et c'est à la faveur de cette façon de poser le problème que le rôle de la critique maghrébine peut être clairement dégagé. D'une part, la critique maghrébine retrouve, grâce à cette formulation, sa réalité dérobée et se trouve sommée de se prononcer pour ou contre l'émergence nationale et maghrébine. D'autre part, elle contribuera à développer dans la pratique des contradictions qualitativement nouvelles parce que rationnellement énoncées : des contradictions qui se situeront au niveau des choix politiques objectifs des cinéastes et du public en fonction de critères sociaux, esthétiques et économiques. En l'absence de cette formulation de la problématique de l'émergence, la critique maghrébine continuera de lutter contre des moulins à vent. Elle aura toujours des alibis à la mesure de son incapacité : démagogiques et inopérants.

2. LA CRITIQUE MAGHREBINE FACE A SON PUBLIC

On peut différencier au Maghreb trois sortes de public :

a) un public cinéphile motivé et conscient du rôle historique et de la fonction du cinéma. Ce public se situe pour la majeure partie dans les milieux de l'intelligentsia maghrébine ;

b) un public « occasionnel » peu conscient qui cherche dans le cinéma un moyen d'évasion ;

c) un public potentiel, essentiellement rural, qui n'est pratiquement pas touché par la critique écrite mais qui est susceptible d'être sensibilisé par les moyens audio-visuels de communication de masse.

Dans ce contexte, on peut déceler deux sortes de rapports entre la critique maghrébine de cinéma et son public :

a) des rapports clairement articulés sur un modèle commun de référence culturelle ;

b) des rapports qui, faute de partager un modèle commun de référence, se trouvent plus ou moins dévoyés par l'idéologie du modèle occidental dominant.

Dans la mesure où la contradiction principale dans laquelle se débat actuellement la critique maghrébine est celle où elle se trouve opposée par intérêt historique à la domination du modèle esthético-économique de l'Occident capitaliste en particulier, un dialogue organisé et permanent devient de plus en plus nécessaire entre la critique et le public. Pour ce faire, l'exigence fondamentale se situe au niveau des moyens à mettre en œuvre et de l'apport humain qui les intégrera au sein du processus d'émergence.

S'agissant des moyens, il importe de restructurer les mass media et de les étendre de manière à pouvoir satisfaire les besoins culturels de plus en plus croissants de la société maghrébine. C'est pourquoi il conviendrait de multiplier les ciné-bus, les foyers culturels, les cinémathèques, les ciné-clubs, et de créer et encourager des revues spécialisées. Convenablement conjugués, ces moyens sont susceptibles de contribuer de manière efficace au déclenchement du processus d'émergence.

En ce qui concerne l'apport humain, il est nécessaire d'exiger de la critique un minimum de rigueur intellectuelle qui tiendrait compte, dans son approche des problèmes et des cas étudiés, de la réalité nationale.

La création d'un front maghrébin de la critique cinématographique peut représenter à cet égard une solution éminemment opportune. Et dans ce sens il est urgent que toute idée de création de revue de cinéma tienne compte de la réalité linguistique du Maghreb.

3. LA CRITIQUE MAGHREBINE FACE A LA CRITIQUE OCCIDENTALE

CONVERGENCES ET DIVERGENCES

Une analyse de la critique occidentale (par exemple française) conduit à constater qu'elle se divise en plusieurs tendances :

a) une critique de droite avec laquelle il est difficile d'envisager un quelconque travail commun ;

b) une critique progressiste traditionnelle qui a le tort de ne pas remettre en question le modèle dominant sur lequel se fonde la domination économique du capitalisme occidental (cinéphilisme esthétisant et hégémonie des « grands » cinémas). Il convient de penser, avec le cinéaste latino-américain Solanas, que cette critique tend à n'être en fait que l'« aile gauche » et la caution du système capitaliste ;

c) une critique plus radicale qui remet en cause, et de manière précise, le modèle occidental dominant, rejoignant ainsi nombre des objectifs de la critique maghrébine émergente. Il est évident que c'est principalement avec cette critique qu'un travail commun est possible, sinon nécessaire, sur la base d'un dialogue mutuellement enrichissant.

Cependant, aussi grands que soient les points de convergence idéologiques entre la critique maghrébine et la critique radicale qui se développe en Occident, il

reste que la différence des déterminations historiques et des contextes socio-culturels explique et rend à la fois légitime et nécessaire une différence de démarche entre ces deux critiques quant à l'appréciation du cinéma maghrébin par exemple.

Dans le but de substituer au monologue un dialogue authentique, il importe que la critique maghrébine se consolide pour se constituer en pôle de réflexion autonome. Et s'il est vital que se créent dans les meilleurs délais des revues maghrébines de cinéma, il est tout aussi vital qu'y soit énoncée une stratégie de lutte contre le modèle occidental dominant.

ESQUISSE D'UNE STRATEGIE COMMUNE

Compte tenu des considérations qui précèdent, le débat sur la critique de cinéma au Maghreb gagnerait certainement à prendre en considération la plate-forme d'action commune suivante :

a) sur le plan général, la critique maghrébine et la critique occidentale radicale pourraient s'inspirer du « Manifeste de Montréal » (juin 1974), qui appelle à la promotion d'une « critique de type nouveau pour un cinéma de type nouveau » à partir de quatre points :

— remettre en question le règne du cinéphilisme désincarné, développer une critique militante qui dénonce l'idéologie des cinémas dominants et soutienne les cinémas progressistes ;

— sortir de l'idée qu'il y a des « grands » cinémas et des « petits » cinémas, des cinémas qui méritent une distribution internationale et d'autres qui ne le méritent pas ;

— privilégier les critères politiques au détriment des critères esthétiques abstraits et prétendûment apolitiques, susciter des esthétiques nouvelles sur la base d'idéologies progressistes ;

— constituer un polycentrisme géographique en matière de critique de cinéma ;

b) sur le plan maghrébin, les deux critiques pourraient et devraient lutter en commun :

— pour faire connaitre le cinéma maghrébin dans la réalité de ses contradictions réelles et de ses contraintes (par exemple la domination économique et culturelle de la M.P.E.A.A. et ses alliés) ;

— contre la déformation des films maghrébins par la presse de droite (folklorisation, apitoiement misérabiliste, condescendance) ;

— pour l'émergence de cinémas authentiquement nationaux dans le monde ;

— pour renforcer le statut des festivals et rencontres qui se déroulent au Maghreb, en Afrique et dans le tiers monde en général. A cet égard il convient d'accentuer l'offensive contre la mainmise de la Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films (F.I.A.P.F.), qui a la prétention de régenter les festivals du tiers monde. Tout en utilisant les tribunes (au demeurant encore trop fermées) que constituent certains festivals occidentaux, il est souhaitable que les cinéastes concernés soumettent en priorité leurs films à l'appréciation des festivals du tiers monde, dans la mesure du moins ou ces festivals ne sont pas des relais camouflés de la M.P.E.A.A. et de la F.I.A.P.F. Les critiques veilleront à œuvrer dans ce sens.

L'action concertée de la critique nationale maghrébine et de la critique occidentale radicale ne sera rendue possible et positive que dans la mesure où elle partagera la préoccupation de constituer un bloc du « troisième cinéma » (tel que défini par Solanas et Getino).

Sur cette base il serait souhaitable que se crée un front des critiques progressistes de tous les continents.

Mohammedia (Maroc), le 18 août 1974.

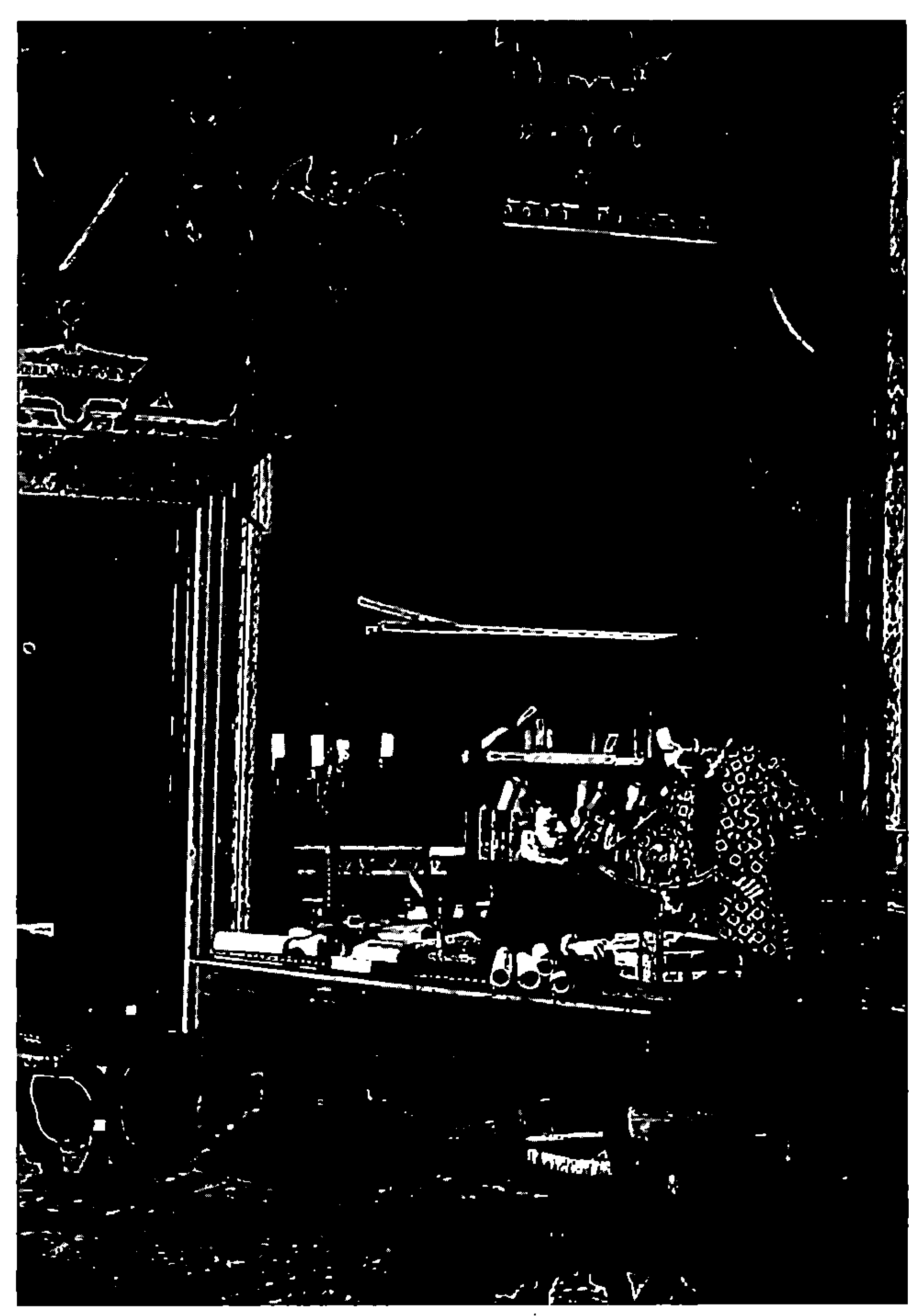
1. Motion Picture Export Association of America, cartel des grandes Compagnies américaines qui impose un monopole de fait sur la distribution dans tous les pays capitalistes, développés et sous-développés.

CINEMA ET HISTOIRE

L'effet d'étrangeté

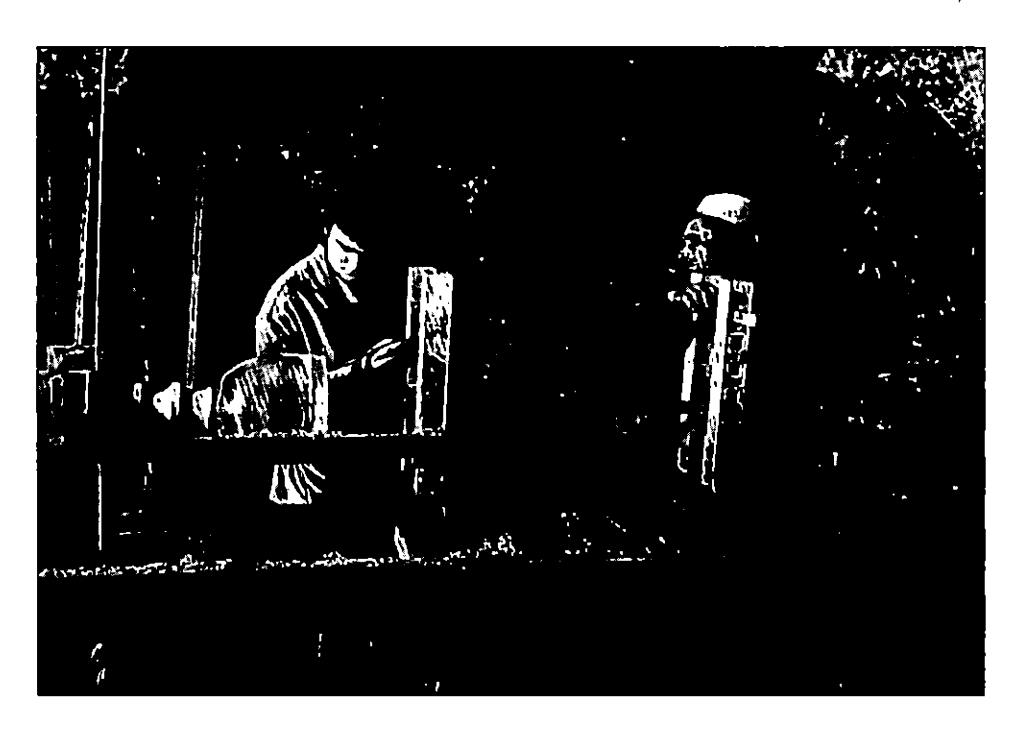
par Pascal Kané

Envisagées de façon principalement scénographique, les représentations que le cinéma donne de la scène historique rencontrent une contrainte inhérente à leur objet : sont proposées à la reconnaissance du spectateur des figures qui lui sont forcément en partie étrangères. Cet inconnu que le film doit aborder recouvre en priorité tout ce qui touche au sujet historique, au corps socialisé : vêtements portés, costumes, gestuel, langage, nourriture... Inconnu qui doit pourtant bien être figuré et même « reconnu » : à partir de cette ambiguïté, posons ce que nous appellerons l'*étrangeté* de la représentation historique, laquelle tient donc principalement à l'irréductibilité du réel historique à sa représentation actualisée. Il va de soi que cette ambiguïté est plus ou moins forte, et ne peut produire les mêmes effets selon qu'il s'agit d'un temps totalement extérieur au spectateur (le XVII[e] siècle, par exemple) ou déjà connu de lui (la dernière guerre). Néanmoins on admettra (c'est tout l'intérêt de la question) que la représentation d'un monde non identique et la profération d'un discours sur lui impliquent des choix scéniques et un mode de narration *propres*, qui doivent conserver leurs caractères spécifiques, ceux-ci ne pouvant être défaits par la seule plus ou moins grande proximité du contexte référentiel.



Dans la scène ci-dessus, on voit que c'est tout l'environnement qui historicise la représentation. Les fresques murales, les meubles, le compas tenu par un personnage, les costumes ont tous un même référent historique lisible. Plus que tel ou tel élément, c'est la concordance même des composantes de l'image, l'homogénéité dans la référence qui signifie le temps historique. La présence physique des acteurs, simples supports (de costumes, de textes) n'ajoute rien. Simplement, en l'habitant, ils vérifient l'espace historique.

Dans la seconde scène, une machine d'époque est utilisée pour fabriquer une pièce en bois. Il y a, dans le plan, effectuation d'un travail par les personnages. D'où un effet de présence lié à la réalité des gestes, à la transitivité démontrée des actes. Mais le présent ainsi créé est, lui aussi, entièrement reversé au compte du temps historique : c'est un mode de production précis qui détermine et contraint les gestes sans qu'aucun y échappe, soit indécidable ou inclassable. Quant à sortir de ce champ, par des questions sur la nature du travail, sur les rapports de production, impossible bien sûr d'y répondre dans le cadre d'une telle mise en scène. Car ce qui est occulté ici, c'est la contradiction : reproduire avec toute la « fidélité » requise une scène historique, c'est aussi *ne pas* avoir un *point de vue* sur elle.



Avant d'aborder — ultérieurement — la question de la représentation des années 40, très sollicitées ces derniers temps, essayons de systématiser du point de vue de l'étrangeté certaines approches de la scène historique.

La prise du pouvoir par Louis XIV, par exemple, est axée sur une mise en scène des particularités du mode de vie des années 1630-1640, rigoureusement exactes du point de vue des usages sociaux (vêtements, décors, mode..., mais aussi pratiques chirurgicales, étiquette...). Rossellini décrit ainsi son travail : « Je n'interprète pas. Je ne transmets pas de message. J'évite d'exprimer des thèses et de forcer la signification. Je reconstruis des documents, j'offre une série d'informations qui laissent au spectateur l'entière responsabilité de son jugement [1]. » D'où, bien sûr, un fort dépaysement — puisque nous n'avons aucun, ou que très peu de référents scéniques de ces pratiques — aux antipodes de la proximité mensongère qu'induit un feuilleton d'époque à la télévision par exemple. (Nous éliminons d'emblée ce type de films, où l'altérité radicale du sujet historique est immédiatement recouverte (où, si l'on veut, le « sujet » n'est pas l'histoire), ou est simplement niée dans une mascarade de bals costumés.)

1. Cité par *Cinéma 74*, n° 190-191, p. 142.

La « vérité » historique se donne donc *au prix* de cette mise à distance, de cette opacification de la scène. Il s'agit en fait, pour Rossellini, de retrouver une vérité historique absolue — puis de l'enseigner — et cela à travers un regard qui serait objectif. L'étrangeté de la représentation, la résistance opposée par l'histoire à son déchiffrement par le spectateur, n'est donc ici que le produit d'une insuffisance de lecture, d'un manque de connaissances du contexte. Le sentiment d'étrangeté n'a pas d'autres sources, il n'appartient en aucun cas à un fait de narration, il n'est (tout au moins ne devrait être) le support d'aucune jouissance. Ce n'est que l'effet d'un « plus de réel » demandé à une représentation particulière. Les signifiés produits, entre autres didactiques, seront donc totalement identifiés au référent historique du récit (il est néanmoins vrai que — habileté de la fiction qui ne se retrouve pas dans d'autres films historiques de Rossellini — le jeune Louis XIV est montré éprouvant le même sentiment d'étrangeté devant les usages de sa cour, mode, etc., puis se les appropriant au cours du temps, ouvrant ainsi la voie au spectateur, ce qui, bien que de façon déniée, réintroduit la narration).

A cette conception rossellinienne que l'on peut voir à l'œuvre dans plusieurs de ses films récents [2], il est intéressant d'opposer un tout autre point de vue, celui de Pasolini.

2. *Les Actes des Apôtres* (67), *Socrate* (70), *Saint-Augustin*, *Pascal* (72), *Descartes* (74)...

Là aussi, surtout dans *Les Mille et Une Nuits*, étrangeté absolue des pratiques, des discours, mais aussi des corps, des lieux : cinéma fasciné par l'« Autre », pure jouissance de l'hétérogène, et absence de toute butée, de tout référent historique, sexuel, économique, et même architectural du récit (exemple caractéristique aussi : les noms propres, totalement étrangers à notre espace onomastique). L'Histoire n'est plus alors qu'un cas particulier du discours mythique.

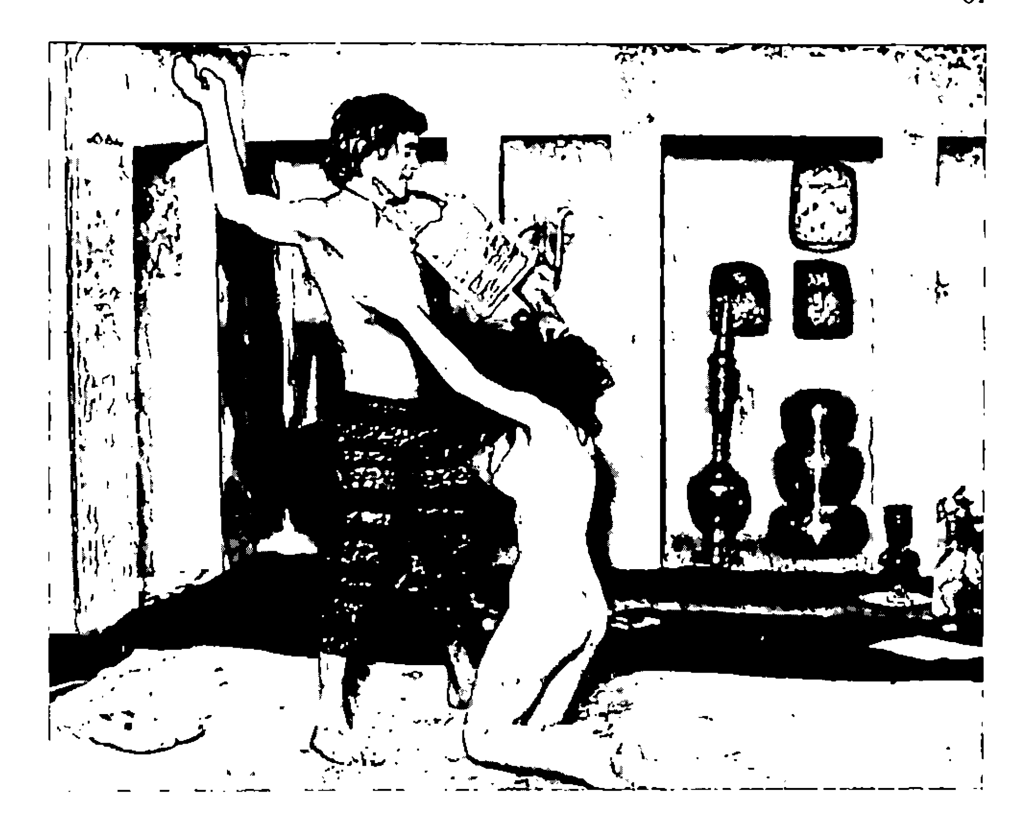
A l'omniprésence du référent historique rossellinien (là d'où la scène devrait être vue), et corrélativement, à son refoulement de la narration, du « temps de l'énonciation », s'oppose donc ici un éloignement infini de tous contextes, dissipés dans la différence infinie de la narration, seul véritable référent. (Mais cet Autre sur l'écran ne peut être que muet : il ne faut en attendre aucun énoncé.)

On retrouve donc le couple signifiant/référent caractéristique de l'« illusion référentielle » de certains discours historiques [3], laquelle illusion a pour effet de naturaliser le « terme essentiel des structures imaginaires », le signifié, par la

3. *Cf.* « L'effet de réel », par Roland Barthes. Communication n° 11.



Dans ces deux photos de presse des *Mille et une nuits*, aucune lecture historique possible. Décors, costumes, matériaux étrangers, étranges ; seul référent : l'orientalisme, comme négation de la civilisation industrielle (formes des objets, authenticité des matériaux : cuivre, lin, fibre végétale... travaillés de façon artisanale).
Mais l'« Occident » ne fait-il pas retour dans le choix même des postures féminines, renvoyant aux stéréotypes sexuels (phallocratiques) dominants, et que met en évidence le choix — « innocent » — des photos de presse par le distributeur ?



croyance, comme dit Barthes, en un témoignage brut de « l'avoir-été-là des choses » et le renoncement à les signifier. Chez Rossellini, le signifié s'identifiera exactement au référent de la fiction (réputé plein) sans jamais constituer une production autonome. Chez Pasolini, tout discours n'est qu'un discours sur la narration elle-même, seul référent tangible, seule butée du sens (le référent historique est vidé de tout rôle). C'est pourtant bien du signifié, s'il est le seul sens que produit l'œuvre, une signification propre et distincte de son référent, qu'il faut attendre un véritable discours politique : rien ne parlera à sa place. S'il me paraît donc dogmatique, en tout cas erroné, d'aborder la démarche du film historique par le bout du signifié, car celui-ci n'est que l'aboutissement d'un processus de production, il n'en est pas moins vrai qu'il est aussi, en fin de compte, l'une des vérités de ce processus de production.

Cela veut-il dire que le cinéma à énoncés politiques, retrouvant la structure tripartite fondamentale du signe (signifiant, signifié, référent), se situe à l'intérieur d'un espace représentatif ? Peut-être en effet, car il faut certainement *de la* représentation pour y accrocher des énoncés. Peut-on alors dire que toute théorie du signifié est interne à un espace purement représentatif ? Mais dans ce cas, cette production de signifié, c'est-à-dire la création d'un espace de lecture dans le film, n'est-elle pas incompatible avec l'étrangeté même de la représentation historique dont nous parlions, étrangeté qui, nous l'avons vu, n'est souvent que le produit d'une insuffisance de lecture (soit par manque de savoir, soit parce que la jouissance supplante la lecture) et non pas, encore, un fait « plein » ? Faudrait-il donc alors sacrifier à la « modernité » *ou* au propos politique ? (Il va sans dire que cette interrogation sur la représentation ne se veut pas ici faite du point de vue d'une seule « modernité » abstraite, terme dont l'ambiguïté politique restreint considérablement pour nous l'intérêt. C'est en fait, comme nous allons le voir, la découpe politique du monde que propose la représentation qui est à interroger : que tout y soit lisible, opérable par un savoir déjà là, qui remarque seulement les termes convenus d'un itinéraire qui, seul, change.)

Mais il est peut-être justement une théorie de la représentation scénique (ou de la figuration) qui n'explique pas l'étrangeté historique pour la réduire par le seul contexte, ni ne la fétichise hors de tout effet de sens : c'est le *gestus social.*

Bertolt Brecht : « *Le but de l'effet de distanciation, c'est d'extraire des processus représentés leur gestus social fondamental pour le faire paraître insolite. Nous entendons par gestus social l'expression par les gestes et les jeux de physionomie des rapports sociaux existant entre les hommes d'une époque déterminée* [4]. » Le gestus social peut donc mettre en relation le geste et la physionomie propres d'une époque déterminée, avec une représentation des rapports sociaux offerte à la critique (à la lecture) du spectateur ; et cela, il le fait de façon partiellement contradictoire : le geste n'illustrera pas mais au contraire rendra insolite le processus représenté. La logique du gestus social est donc assez complexe : c'est en représentant l'insolite du geste (effet de signifiant) que se crée la distance (espace de lecture) par rapport au processus que le geste figure (et transforme ainsi en gestus) [5].

Le gestus n'est donc pas illustratif ; c'est une théorie de la production du sens, production spécifique de l'œuvre, irréductible au sens de son référent sans être une simple technique narrative : le sens y dépend tout autant du présent de la lecture que de la butée introduite par le référent. Il ne peut être non plus confisqué au profit d'un personnage ou d'un autre, car personne, « pas même l'auteur », n'y parle. Ce en quoi il se distingue du « sujet », grand signifié « vague et vide » où toujours « quelqu'un » parle. Car le « sujet » [6] a toujours, lui, des discours implicites à tenir. Discours toujours déjà là : il suffit seulement de les actualiser. Qui parle dans le sujet ? Derrière l'anonymat, la neutralité de son discours, il y a bien sûr un certain ordre du monde (une certaine « doxa ») : le discours naturel, inoriginé du sujet, ce n'est donc bien sûr, en fin de compte, que celui de l'idéologie de la classe dominante qui organise toute la représentation de loin, et ne laisse de choix qu'entre des termes proposés par elle. La dimension du sujet, c'est la lisibilité, l'espace représentatif : tout s'y déroule sur son terrain, un terrain balisé par les idées dominantes. A cette « fausse découpe », comme dit Barthes, s'oppose le gestus, « la démonstration critique du geste, l'inscription de ce geste, à quelque temps qu'il appartienne, dans un texte dont la machination sociale est visible [7] ». Ce que refuse le gestus, c'est, dans le même mouvement, l'espace représentatif et la naturalité du sens. Le sujet est représentation, le gestus est production (c'est une machine de sens).

4. Nouvelles techniques d'art dramatique, in *Ecrits sur le Théâtre*, p. 335.

5. Logique qui rejoint d'une certaine façon celle du pouvoir que Maurice Blanchot attribue à l'art, dans un texte justement consacré à Brecht : « Pouvoir qui écarte les choses pour nous les rendre sensibles et toujours inconnues à partir et au moyen de cet écart qui devient leur espace même. » (« L'effet d'étrangeté », in *L'Entretien infini.*)

6. Non au sens de personne, de subjectivité, mais de contenu, et de contenu pris en compte par la société (ex. : « un bon sujet », « un grand sujet », « la peine de mort, sujet controversé »).

7. Roland Barthes : *Brecht, Diderot, Eisenstein*, in Cinéma : théorie, lectures. Numéro spécial de la *Revue d'esthétique.*

Un exemple. Dans une scène de *La Marseillaise,* Louis XVI, attablé seul dans une salle à manger du palais des Tuileries, s'extasie sur les tomates qu'il est en train de manger. Plusieurs déterminations s'inscrivent dans cette scène, exemple privilégié d'une pensée de l'insolite historique :

— une détermination subjective (ou fictionnelle) : le roi mange des tomates, et il aime ça (plus tard, la reine viendra le rappeler à l'ordre) ;

— une détermination historique : il en mange pour la première fois, la tomate n'étant pas, à cette époque, utilisée en cuisine ;

— une détermination narrative : il mange des tomates seul, alors que les Parisiens assiègent les Tuileries.

Deux effets sont mêlés dans cette scène :

— La familiarité même de la représentation du roi, attablé devant des tomates (mets « trivial »), distancie les représentations traditionnelles du roi de France : après tout, le roi n'est qu'un homme comme un autre (il peut même avoir bon goût). Un peu plus tard, la reine le grondera : chez lui aussi, il y a des scènes de ménage.

— Mais il mange des tomates pour la première fois : son intérêt pour leur production, leur consommation, s'aiguise au beau milieu d'une révolution qui bouleverse la France. Ce qui n'aurait pu être qu'information, savoir rapporté, est rendu insolite par le moment même choisi pour cette dégustation, lequel jette aussi, par-delà le roi, la suspicion sur toute la classe noble, sa myopie politique, son incurie des priorités sociales... Au-delà, la séquence reste encore affectée d'un supplément d'étrangeté : ces tomates distancient la représentation, mais elles la troublent aussi.

Ce qu'apporte le gestus social, c'est une autre découpe, une autre composition de la scène : l'Histoire mise où elle n'était pas, dans une dégustation de tomates (derrière le comportement d'un homme, la vérité d'une classe et d'une lutte) ; mais l'Histoire absente de là où tout « sujet » la perçoit : Louis XVI n'est pas un personnage historique, une figure du passé, avec tout ce que cela comporte d'idées reçues : c'était aussi un homme faible, soumis à la pression des intérêts qui pesaient sur la politique de l'Etat (et qui aimait les tomates). Donc, d'un côté, opacifier la vie quotidienne en rendant insolite et fascinant un fait banal ; de l'autre, rendre l'Histoire accessible, exemplaire, en recherchant derrière les savoirs trompeurs, les représentations figées, ce qui, aujourd'hui dans l'Histoire nous interpelle, peut guider nos analyses et nos actions.

On sait que le terme *Verfremdungseffekt (V-Effekt)* a toujours posé un problème aux traducteurs français : effet de distanciation ou de dépaysement pour les uns, d'étrangeté pour les autres (Blanchot). Avec distanciation, c'est la prégnance même du signifiant (ou : « l'hétérogénéité de la matière à l'esprit ») qui risque de disparaître (travers classique du brechtisme en France pour qui la mise à distance est vite devenue une forme de fausse maîtrise du sujet et de manque à jouir). Avec étrangeté, on risquait de retomber dans une simple nouvelle technique de fascination. Nécessité donc aujourd'hui de penser les deux aspects : pouvoir offrir la scène représentée à la critique du spectateur, mais inscrire au cœur de cette scène l'étrangeté, l'insolite, termes où se marquent à la fois la résistance de la matière à la représentation et une présence onirique immaîtrisable.

Qu'un cinéma « responsable », un cinéma progressiste, n'ait eu que trop tendance, en abordant l'Histoire à minimiser cette dimension de l'étrangeté pour se consacrer à de plus profonds messages, c'est peut-être là la faille, l'impensé scénique dans lequel a pu s'engouffrer, du *Conformiste* à *Portier de nuit*, tout ce cinéma qu'on dit aujourd'hui « rétro ». Cinéma qu'on peut définir par le détournement qu'il opère de la scène historique en un champ d'investissement « érotique » ou fantasmatique dont le « piquant » (les effets fascinatoires) n'est que l'inscription, sur le mode principalement fétichiste, de cette étrangeté, débarrassée de toute contrainte d'authenticité par rapport à son référent réel, comme de toute production d'un espace de lecture critique. On n'en voit que mieux l'intérêt présent que la réappropriation d'une pensée brechtienne de l'étrangeté et de la distanciation telle que le gestus — chez Brecht tout au moins — la met en œuvre.

Ce sont à des exigences de cet ordre, lesquelles ne refoulent ni la question de la production du sens, ni celle de la jouissance et du spectacle, que nous essaierons de confronter les nombreux films récents qui — mode elle aussi à interroger — ont choisi la dernière guerre pour « sujet ».

Pascal KANÉ.

BRECHT

Extraits du journal de travail (inédit)

Brecht : cadavre puant ou lumière persistante ? Tous ceux qui se sont posés, de façon aiguë, le problème de la liaison entre pratique formelle nouvelle et action politique révolutionnaire, tous ceux qui ont tenté de penser pratiquement le front culturel ont le nom de Brecht dans la tête. Toutes les erreurs, toutes les confusions, toutes les trahisons de l'époque révolutionnaire se reflètent dans le tourment — la dialectique, si l'on préfère — de son écriture ; et tous les espoirs, tous les désirs, tous les chemins de notre espace révolutionnaire y semblent aussi inscrits. Dégager le champ brechtien, l'éclairer, est évidemment une tâche monumentale, multiple, qui concerne tous les artistes révolutionnaires et tous les militants, tâche qui bien entendu nous dépasse largement. Mais elle est nécessaire, et il faut la mener de plusieurs côtés : pour dégager ce champ de l'étau révisionniste qui le monopolise et le paralyse, pour l'arracher à l'académisme périphérique qui le recouvre, pour enfin le soumettre à la critique et le réévaluer en fonction de nos besoins actuels sur le front culturel. Car situer Brecht, analyser historiquement la multiplicité de ses pratiques, son apport révolutionnaire, participe de la double question « où en était-il ?/où en sommes-nous ? » sur le front culturel.

Nous commençons ici la publication de textes inédits : on ne s'en tiendra pas là, bien sûr, et cette publication ne peut que servir à poser des jalons (en plus des écrits théoriques, pièces et récits déjà publiés) en vue d'un travail ultérieur. Ils aideront, nous l'espérons, à situer Brecht « personnellement » — en tant qu'individu inscrit et emporté par le procès historique dont il est agent et témoin — aussi bien que théoriquement (Ces deux aspects sont entrelacés comme chez nul autre). Nous commençons par des extraits du journal de travail de Brecht concernant ses rapports avec le cinéma tel qu'il l'a rencontré à Hollywood.

Nous devons cette publication à l'aimable autorisation de Robert Voisin, directeur des Editions de l'Arche, qui publiera ce journal dans la traduction de Philippe Ivernel au cours de l'année 1975.

Brecht chercheur d'or ou écrire à Hollywood

Le journal de travail de Brecht, actuellement en cours de traduction, dont quelques extraits ont été sélectionnés ici, couvre les années 1938-1955 : un journal de travail qui s'identifie, dans sa majeure partie, à un journal d'exil. Exil redoublé, car au cœur du « désert », aux U.S.A., et plus précisément encore à Hollywood, Brecht éprouve plus fortement que jamais le décentrement de l'écriture, de la production littéraire. A quoi bon écrire quand la guerre, centre du monde, fait rage, et de plus au loin ? Mais c'est la guerre, cette « grande dialecticienne », massacreuse des « têtes de Janus », des ambiguïtés cultivées, qui finalement ramène Brecht à l'écriture, à cette activité détournée, extrêmement périphérique, qui paradoxalement vient cerner le milieu : survivre, et pas n'importe comment. « Il faut dire que tout le bonhomme ressemble à un Etat, souvent en grande désunion, sans gouvernement, à demi-dévasté, incapable de répondre comme un tout à l'extérieur. Eh bien ! parfois on écrit parce qu'on dispose de certaines forces, parfois on tente de s'insuffler certaines forces en écrivant. »

Ecrire à et pour Hollywood. Et Brecht de se retrouver « comme saint François d'Assise dans un aquarium, Lénine au Prater ou à la fête d'octobre, un chrysanthème au fond de la mine, ou un saucisson en serre chaude ». Il arrive aux Etats-Unis, par Vladivostok, en juillet 1941. Nous avons donc sélectionné un certain nombre de pages ayant trait directement à l'industrie hollywoodienne. Celles-ci se regroupent autour du projet cinématographique avec Lang, d'où sortira **Les bourreaux meurent aussi**, successivement appelé « le film des otages », « les otages de Prague », ou encore, conformément au titre que Brecht aurait voulu lui donner, **Trust the people (Faites confiance au peuple).**

Si la relation avec Lang fonctionne ici comme une espèce de modèle, un terme auquel il convient de laisser sa frigidité mathématique, ce modèle tire sa portée théorique de l'entretien avec Adorno sur le cinéma et de la relation suggérée, mais fulgurante, à la production élisabéthaine. Ces deux textes, à notre point de vue, généralisent et donc actualisent l'ensemble de notes ici traduites, dont la richesse concrète, incisive, sur la banalité hollywoodienne, la banalité du fric, qui est aussi et encore la banalité de l'exil, s'éclaire d'une lumière désespérément crue : impeccablement nette.

Entre ces textes viennent se glisser quelques pages, qui complètent le tableau d'Hollywood, l'articulent sur la réalité ambiante, la réalité mondiale, par fidélité au journal de travail, dont la mosaïque, le fragmentarisme, se prête au montage permanent du culturel sur le politique, du politique sur l'économique et inversement.

Brecht tend à supprimer toute majuscule, sauf en cas de citation (titres d'ouvrage, etc.). Souvent même, les noms propres se réduisent à l'initiale, l'éditeur ayant souvent restitué le reste entre crochets. Il n'est pas question, bien sûr, de corriger Brecht sur ce point : il remettait à sa juste place l'acte d'écrire, un acte lui-même banal, minuscule mais non dérisoire, et de ce fait déjà, au cœur de cette « wrong war », surprenant. Les notes qui accompagnent le texte reprennent, en grande partie, celles de Hecht, éditeur du **Journal de travail.** Les adjonctions ne sont dues qu'au désir de rendre accessibles au lecteur français des noms ou des réalités avec lesquels il pouvait être moins familier que le lecteur allemand.

Philippe IVERNEL.

22-7-41

feuchtwanger[1] habite à santa monica, dans une vaste maison de style mexicain. c'est toujours le même être, mais il a vieilli d'allure. il travaille une pièce sur un astrologue et charlatan allemand destinée au théâtre du lieu. il nous conseille de rester ici où la vie est moins chère qu'à NY et les chances de gagner quelque argent bien meilleures.

1. Feuchtwanger : *écrivain allemand qui a patronné les débuts de Brecht sous la République de Weimar.*

1-8-41

il n'y a presque pas d'endroit où la vie m'ait semblé plus difficile qu'ici, dans cette morgue de l'easy going[1] la maison est trop jolie, mon métier ressemble à celui du chercheur d'or, il existe des veinards, qui en lavant la boue, dégagent des pépites grosses comme le poing, dont ensuite on parlera longtemps;. quand je marche j'ai l'impression de me déplacer sur des nuages comme un malade atteint de myélite. grete[2] me manque particulièrement ici. j'ai l'impression qu'on m'a enlevé mon guide juste à l'entrée du désert.

1. Easy going : *vie facile.*

2. Grete *(Margarete Steffin) : collaboratrice et amie de Brecht. Décédée en exil dans un hôpital de Moscou alors que Brecht venait de quitter l'U.R.S.S. pour les U.S.A.*

4-10-41

à la recherche de sujets de film, je raconte à *Reyher*[1] mon projet sur *Joe le boucher de Chicago*[2], et en quelques heures nous élaborons une story, *le roi du pain apprend à cuire le pain.* il n'existe pas de véritable pain aux états-unis, or moi j'aime le pain, je fais mon principal repas la nuit et il se compose de pain beurré. r(eyher) estime que les américains sont encore des nomades et que ceux-ci ne savent pas manger. il faudrait pour cela étudier ce que le sol peut rendre, etc. ils ne peuvent donc pas utiliser le vrai pain, celui-ci n'est pas vendable en tranches, et ils ne peuvent se passer de pain en tranches, qu'on peut manger vite, soit debout, soit en marchant. les américains sont réellement des nomades. ils changent de métier comme de bottes, ils bâtissent des maisons pour vingt ans seulement et n'y habitent pas tout ce temps, si bien que leur pays est privé de toute racine locale. ce n'est pas pour rien que le *grand désordre*[3] a prospéré ici avec une telle exubérance.

1. Reyher : *écrivain dont Elizabeth Hauptmann avait traduit une pièce qui fut jouée à Berlin dans les années vingt* : Don't bet on fights.

2. Joe le boucher de Chicago : *projet (1926-1927) que Brecht ne mena jamais à son terme. Pièce sur les abattoirs de Chicago, pour laquelle Brecht entreprit la lecture du* Capital.

3. *Au « grand désordre » (l'anarchie capitaliste), Brecht a souvent opposé le « grand ordre » (le socialisme) avant de préférer à cette formule celle de « grande production » par laquelle il entendait autant la production sociale et culturelle que l'économique.*

20-10-41

soirée chez mankiewicz, collaborateur d'o(rson) welles, dont le film *Citizen Kane* (sur hearst, le magnat de la presse) fait beaucoup parler de lui. *Ben Hecht*[1], qui arrive de NY, énumère délicieusement à m (ankiewicz) tous les flops[2] new-yorkais, en guise de cadeau d'invité pour ainsi dire. « personne n'écrit plus de pièces sérieuses », déclare-t-il. l'effet de la crise de 29 et du new deal semble épuisé, il est resté trop faible pour remettre l'art dramatique sur ses pieds. broadway a triomphé, prouvant ainsi la résistance de son estomac digne de mithridate aux poisons mineurs. les souleveurs de boue se sont transformés en golddiggers.

1. Ben Hecht : *réalisateur, scénariste et producteur américain (1894-1964). Surtout connu comme scénariste :* Les bas-fonds de Chicago, Scarface, Hallelujah ; Sérénade à trois, Train de luxe, *etc.*

2. Flop : *four, bide.*

21-10-41

the wrong war[1] continue, ce grand massacre des têtes de janus[2] chaque semaine, la guerre s'allonge d'une année. l'avenir n'est plus traité que par les astrologues. dans la villa de *Lang* siège un groupe d'adultes, des réfugiés, écoutant l'astrologue de la cour d'angleterre à tout le moins (un ancien feuilletoniste de la berliner illustrierte), un minet gros et gras dévoiler la cause de la victoire d'hitler sur la france : la configuration astrale de mai 1940. il part dans une grande colère quand on lui objecte que la supériorité d'hitler en tanks et en avions n'aurait probablement pas été moindre en avril ou en juin.

1. The wrong war : *la drôle de guerre.*

2. *Brecht parle ailleurs de la guerre comme la grande dialecticienne, qui accouche la vérité des choses.*

27-10-41

salka viertel[1], qui a écrit beaucoup des grands films de garbo, raconte comment fut supprimée, dans une de ces productions faites pour l'actrice, consacrée à la vie de madame curie, la scène initialement prévue comme la plus importante du film. les

1. Salka Viertel : *scénariste et actrice de cinéma, née en Pologne, divorcée d'avec Berthold Viertel.*

curies déclinent une offre considérable des américains en échange de leur production de radium, parce que de par leur qualité de savant ils ne sauraient monopoliser une invention. l'industrie n'a pas voulu tourner cette scène, bien qu'elle lui ait particulièrement plu au départ, comme je viens de le dire. il est immoral de faire quoi que ce soit gratuitement.

14-11-41

les émigrés évitent difficilement ici soit de sombrer dans un flot d'imprécations tumultueuses contre « les américains », soit de « s'exprimer avec leur chèque hebdomadaire dans la gueule », comme kortner le reproche à ceux qui gagnent bien et parlent bien. la critique s'en prend en général à certains aspects du capitalisme développé, la mercantilisation fort avancée de l'art, le contentement de soi des classes moyennes, l'apparition d'une culture qui a valeur d'échange et non plus d'usage, le caractère formaliste de la démocratie (qui a perdu son fondement économique, à savoir la concurrence que se livrent les producteurs indépendants). on voit donc homolka [1] jeter bruno frank à la porte parce que celui-ci de dresse et tonne : « je n'admets pas qu'on critique ici le président », kortner [2] démasquer lang comme l'auteur d'une remarque antisémite, nürnberg détester lorre [3], etc.

1. Oscar Homolka : *acteur né en 1901. Joue à Vienne et à Berlin, en particulier* La vie d'Edouard II d'Angleterre *en 1924 et, en 1926, dans la mise en scène de Brecht de* Baal *au Deutsches Theater. Brecht le nomme à plusieurs reprises comme un des jeunes acteurs les plus doués du théâtre allemand.*

2. Fritz Kortner : *acteur célèbre des années vingt (1897-1971) qui a travaillé dès* Dans la jungle des villes *avec Brecht.*

3. Peter Lorre *(1904-1964) avait joué le rôle de Galy Gay dans la représentation de 1931* d'Homme pour homme. *Plusieurs projets cinématographiques de Brecht avaient prévu P. Lorre dans le rôle principal.*

2-12-41

je travaille avec robert thören, comédien et présentateur allemand, sur un sujet de comédie cinématographique. quel milieu de fous, quelles folles méthodes ! il est writer dans les studios de la metro goldwyn mayer, la plus grande firme cinématographique du monde. il possède une villa de luxe, plus un ranch de volailles pour son délassement. durant le travail il passe des coups de téléphone qui n'en finissent pas, en sollicitant sans arrêt l'approbation des personnes du bureau, il pose au mari charmant, au jeune père, embrasse longuement sa femme, fille d'un peintre allemand et du même coup modèle à vie, fait de l'esbroufe à tour de bras, sans discontinuer, ne suit aucun plan, évite soigneusement de réfléchir (maintenant, le héros n'a plus que les possibilités suivantes : gifler sa mère ou l'engrosser, lui soutirer de l'argent ou l'entretenir, ou risquer sa vie pour elle. mettons qu'il choisisse la première solution..., etc.). les lois de la psychologie, du bon sens, de l'économie, de la morale, de la vraisemblance n'existent pas. ce qui semble convenable, ce sont les photographies qui ont bien « passé » une première fois, ce qu'on trouve bon, c'est ce qui a pu grossir tel cachet. la devinette, le puzzle, la fanfaronnade, l'inceste permanent de ce qui plaît et de ce qui paye avec ce qui paye et ce qui plaît, reproduit avec un simple changement de position, est poussé tellement loin que les scripts des comédies les plus simples mangent déjà à eux seuls leurs 250 000 dollars : il faut une armée de writers et de fabricants pour mettre bout à bout, dans ces conditions, une fable médiocre, et rien que des gens sans inhibition, comme ces pauvres nègres entièrement dopés, qui ne savent plus que trembler de tous leurs membres, tête comprise, l'image même du désespoir ! il n'y a plus personne pour écouter une fable, les grandes firmes, après tant ou tant de mois de convulsions en studio, se contentent de tourner mécaniquement ce qu'elles ont sous la main et vérifient ensuite si ça marche, éventuellement elles balancent le tout et recommencent à zéro, et le bénéfice net de la metro est de 17 millions de dollars par an...

4-12-41

offert à fritz lang un dieu du bonheur avec cette épigramme :
je suis dieu du bonheur, rassembleur d'hérétiques
tous soucieux de bonheur en cette vallée de larmes.
agitateur, grand souleveur de boue, provocateur je suis
et donc du même coup — fermez la porte — illégal.

8-12-41

je suis plongé avec kortner dans un scénario de film pour boyer, quand son garçon entre et nous annonce que le japon a lancé l'attaque contre hawaï. en ouvrant le poste, nous avons vite compris que nous étions de nouveau « sur terre ». une immense nation se levait, à demi ivre de sommeil, pour entrer en guerre. dans la rue, les automobilistes écoutent leur radio dans une posture étrangement recroquevillée. kortner a vu au drugstore un jeune soldat tirer un objet de sa poche (une amulette, a-t-il cru, en réalité sans doute une marque de reconnaissance) pour le suspendre autour de son cou, tout en parlant, avec une ombre de sourire.

17-12-41

j'ai fait ou je fais dans les scénarios de film : avec *Kortner* quelque chose pour boyer « days on fire », et une paraphrase de la ronde « carroussel », avec *Thören* « bermuda troubles », avec *Reyher* « le roi du pain apprend à cuire le pain », avec *Ruth*[1] « le bonhomme de neige ». la « croisade des enfants » est devenue une ballade au lieu d'un scénario. à l'heure actuelle j'ébauche pour le théâtre une *Jeanne d'Arc 1940.*

1. *Probablement* Ruth Berlau, *collaboratrice et amie de Brecht.*

18-12-41

kortner raconte une histoire classique sur hollywood. l'acteur et auteur de comédies curt goetz[1] avait d'abord signé un gros contrat avec la *M.G.M.* un jour à la cantine, il raconta que sa chienne, une chienne de prix, ne pouvait trouver d'amoureux. à la table voisine, un metteur en scène célèbre se leva, se présenta à goetz et lui proposa son chien. La chienne est conduite au chien dans une streamlined car, ramenée dans une autre tout aussi aérodynamique. madame goetz fait parvenir des fleurs à madame X, une année passe. goetz rappelle au téléphone le metteur en scène X : sa chienne est de nouveau en chaleur, elle a besoin du chien. mais goetz n'arrive plus à joindre X, il apprend finalement par la secrétaire que le chien est indisposé. la chienne ne peut plus obtenir d'amoureux : le contrat de goetz avec la *M.G.M.* n'a pas été renouvelé, il est sans job.

1. Curt Goetz *(1888-1960) : acteur et auteur de comédies très connues en Allemagne.*

28-12-41

ici hans viertel, fils de Berthold[1], qui travaille dans une usine de frisco, winger[2], qui travaille dans une usine de los angeles, et deux français, les dacharrys, ils trouvent *Citizen Kane*, le film sur hearst, éclectique, le style trop peu homogène. et moi j'estime déloyal d'appliquer aux techniques le concept d'éclectisme, tandis que la multiplication des styles en réponse à la multiplicité des fonctions me paraît moderne. ils s'en prennent au showmanship d'orson welles. mais celui-ci montre des choses socialement intéressantes. et comme acteur, il n'y a guère que ce showmanship[3] qu'il n'ait pas su encore ériger en style. mais le terrain local, il faut dire, ne favorise pas du tout les talents.

1. Berthold Viertel *(1885-1953), cinéaste né à Vienne. Il mit en scène, au théâtre,* Grand-peur et misère du III[e] Reich *à New York en 1945.*

2. John Hans Winge : *journaliste, il rassembla pour Brecht des notices de journaux que celui-ci garda dans ses archives.*

3. Showmanship *: savoir faire + vedettariat.*

16-1-42

les metteurs en scène, les comédiens d'ici recherchent les stories à « message », c'est-à-dire avec une morale, un évangile metro-goldwyn-mayer bons pour les petites gens. la bergner[1] a donc quelque chose en tête du genre : une jeune fille est hypnotisée, elle s'échappe en transe, elle commet je ne sais quelle action dans cet état, mais à vrai dire elle n'est pas du tout en transe, elle simule seulement, etc., et il devrait ensuite y avoir un message là-dedans. difficile.

1. Elizabeth Bergner : *née en 1900, l'une des actrices allemandes les plus populaires des années vingt. Émigra en 1933 avec son mari Paul Czinner. Pour Brecht, elle représente le naturalisme.*

19-1-42

chez lang. à nouveau il encense l'atlantide plus que nature, si l'ersatz américain mérite encore le nom de nature. il voit un style de vie original et moi le capitalisme

avancé : possible que je ne puisse voir la « véritable » atlantide à cause même de ce capitalisme avancé : c'est qu'il bouche tout. on en a ici sous les yeux une version sans mélange : le développement, mais rien qui se développe.

21-1-42

curieux comme je ne puis respirer dans ce climat. l'atmosphère est totalement inodore, identique du matin au soir, à la maison comme au jardin. et il n'y a pas de saison. partout j'avais l'habitude, en guise d'exercice matinal, de me pencher à la fenêtre pour absorber un peu d'air, ici j'ai rayé cette habitude. il n'y a ni fumée ni senteur d'herbe à capter. les plantes me rappellent ces rameaux que dans notre enfance nous piquions dans le sable ; dix minutes plus tard, les feuilles pendaient toutes fanées. on s'attend toujours à ce qu'ici aussi l'eau d'irrigation soit coupée, que deviendrait-on alors ? parfois, sur le trajet qui mène en voiture à beverley hills, j'aperçois bien quelques éléments de paysage « réellement » propres à séduire : des lignes de collines douces, quelques buissons de citronniers, un chêne californien, on trouvera même amusante telle ou telle station d'essence, mais tout cela comme derrière une vitre, et involontairement je cherche sur chaque chaine de collines ou sur chaque citronnier l'étiquette avec le prix. on cherche aussi cette étiquette sur les personnes humaines — peu m'importe en soi le sentiment d'insatisfaction que me laisse un environnement donné, surtout dans les circonstances actuelles. néanmoins j'attache une grande importance à mon statut, à mon état distingué de réfugié ; vis-à-vis d'un réfugié, il ne convient donc guère de se montrer aussi servile, aussi avide de plaire que cet environnement-là. mais ce sont probablement les conditions de travail qui me font perdre patience. la coutume veut dans ce pays qu'on cherche à tout « vendre » sans exception, du haussement d'épaules à l'idée qui vous vient, du même coup il faut constamment se préoccuper du client, si bien qu'on est sans cesse vendeur ou acheteur, on vendrait même son urine à la pissotière. l'opportunisme passe pour la plus haute vertu, la politesse tourne aussitôt à la lâcheté.

23-3-42

il est remarquable qu'ici une joliesse bon marché, dépravant toutes choses, vous empêche de vivre avec un minimum de culture, donc avec dignité. dans mon pavillon d'utting, même « sous le toit de chaume danois », il était possible de feuilleter le bellum gallicum aux premières heures du matin, ici ce serait d'un vilain snobisme. lidingö avait pour elle les discussions des 20 sur les erreurs commises en espagne, quelques conversations avec ljungdal [1] sur la dialectique hégélienne, le petit théâtre de masques des jeunes travailleurs, qui monta « *quel est le prix du fer ?* » [2]. la finlande offrait marlebäk [3] avec le bosquet de bouleaux autour de la maison, les heures passées autour du café dans le logis du domaine après le sauna et le deux-pièces dans les quartiers du port à helsinki, rempli de bonnes-gens. diderot, les épigrammes grecques de méléandre convenaient à cet endroit où marx aussi convenait. mais ici on a l'impression de ressembler à saint françois d'assise dans un aquarium, à lénine au prater (ou à la fête d'octobre), à un chrysanthème au fond de la mine ou à un saucisson en serre chaude. c'est que le pays est suffisamment énorme pour évincer tous les autres pays du monde, y compris de la mémoire. on pourrait y écrire des drames s'il n'avait déjà tout ce qu'il lui faut en la matière, et qui est d'une nullité rare. le mercantilisme produit tout, mais sous forme de marchandise exclusivement, ici, c'est la valeur d'usage, et non la valeur d'échange qui, en art, n'ose se montrer.

24-3-42

les questions ne présentent pas toujours la même urgence, mais le désir existe de répondre à celle-ci : qu'est-ce qu'écrire peut bien signifier d'autre ? vient l'image du moulin à vent qui tourne même sans grain, il faut dire que tout le bonhomme ressemble à un état, souvent en grande désunion, sans gouvernement, à demi dévasté, incapable de répondre comme un tout à l'extérieur. eh bien ! parfois on écrit parce

1. Arnold Ljungdal : *auteur suédois d'un essai sur « L'univers de la dialectique ».*

2. Quel est le prix du fer ? : *pièce en un acte de Brecht.*

3. Marlebäk : *domaine de l'écrivain finlandaise Ella Vuolijiki qui inspira à Brecht sa pièce,* Maître Puntila et son valet Matti.

qu'on dispose de certaines forces, parfois on tente de s'insuffler certaines forces en écrivant. ici aux états-unis on est objet et non sujet de la littérature. j'ai travaillé chaque jour durant quelques semaines avec czinner [1] et bergner sur un scénario de film, maintenant elle se trouve à washington, lui tourne ailleurs, le scénario n'est pas terminé, il est relégué au frigidaire. dieterle [2] m'a montré son dernier film qui raconte l'histoire du *jazz*. étant son propre producer, il n'a plus affaire qu'aux banques, or elles l'obligent à couper le maximum de nègres, et à coller le maximum de boy meets girl. le film n'est plus qu'une mosaïque de fragments. j'ai réfléchi aux remèdes et jeté quelques propositions sur le papier, mais il ne m'a pas rappelé, vraisemblablement est-il en train de courir d'une banque à l'autre. quand je m'assois au jardin sur la chaise de bois indienne à l'ombre du petit citronnier, de temps en temps un gros bombardier au-dessus de ma tête, j'ai sous les yeux une plante grimpante et je me mets à penser : pour elle pas de déterminisme, à supposer qu'elle ait un système de raisons. survient un homme qui étend le bras et attache la plante à un fil de fer — pour la première et unique fois dans celle-ci — cet événement ne peut lui paraître déterminé, dans son système. je me dis alors : voilà bien des idées moroses, et je me lève pour aller quérir un cigare.

1. Paul Czinner : *cinéaste, né en 1890 en Hongrie.*

2. Wilhelm Dieterle : *acteur, à l'origine il débuta en 1918 à Berlin et joua chez Max Reinhardt. Il partit pour Hollywood où il devint réalisateur à partir de 1932.*

27-3-42

entretien avec wiesengrund-adorno, très jumpy [1] à cause du curfew [2] sur la spécificité du théâtre par rapport au cinéma. naturellement, on pourra laisser entièrement hors de question le *lehrstück* [3] où les acteurs ne jouent que pour eux-mêmes. le théâtre a donc un premier avantage sur le cinéma : l'art dramatique proprement dit, i.e. la séparation entre la pièce et la représentation. à vrai dire au cinéma aussi on devrait en principe pouvoir adapter autant de fois qu'on veut un même thème. mais jusqu'à maintenant il n'existe pas de « pièce » de ce genre. il est évidemment difficile d'imaginer un film artistique aujourd'hui, alors que le cinéma est tenu par les marchands d'habits et les banquiers. *l'U.R.S.S.* est en fait davantage à même de sortir des produits qui ne sont pas déjà ridicules cinq ans plus tard. chaplin aussi stylise de telle sorte que les thèmes paraissent historisés et se laissent encore consommer quelque temps après. le cinéma soulève des objections techniques en ce qui concerne la musique, également valable pour la parole. « the microphone is monaural (one-eared) and thus is unable to communicate music conceived in binaural terms with its inherent sound perspective. moreover there is a legally imposed limit to the number of cycles per second which are transmitted. finally, the problem of the hearstripe. » [4] des améliorations techniques peuvent encore être apportées dans tous ces domaines, mais je ne crois pas pour ma part que *tous* les problèmes techniques soient solubles par principe. surtout j'estime que l'effet d'une performance artistique sur le spectateur n'est pas indépendant de l'effet du spectateur sur l'artiste. au théâtre le public régule la représentation. le cinéma a dans le détail d'énormes faiblesses qui semblent théoriquement insurmontables. il y a la délocalisation du son (l'auditeur doit commencer par mettre chaque réplique dans la bouche d'un personnage). puis la fixation rigide de la perspective : nous ne voyons rien d'autre que ce qu'a enregistré un seul œil (la caméra). ce qui veut dire que les comédiens centrent automatiquement leur jeu sur cet œil et que du même coup tous les processus deviennent totalement unidimensionnels. faiblesse plus fine : du fait de la reproduction mécanique, tout a tendance à se présenter comme un résultat fini, contraignant, inchangeable. nous revenons au reproche fondamental : le public n'a plus aucune occasion de modifier la performance de l'acteur, il ne se trouve pas en face d'une production, mais du résultat de celle-ci, qui s'est produite en son absence.

1. Jumpy : *excité.*

2. Curfew : *couvre-feu.*

3. Lehrstück : *pièce didactique ou « pour apprendre », que Brecht oppose à la pièce-spectacle, la « pièce à voir ». Ce genre définit en gros la production brechtienne des années 1929-1933.*

4. *« Le micro est monophonique (« mono-auriculaire »), donc incapable de communiquer une musique conçue en termes stéréophoniques, avec la perspective qui lui est propre. Au surplus, il existe une limitation légale des ondes hertziennes transmises par seconde. Enfin le problème de la bande sonore. »*

8-4-42

les *Dieterle* ici. madame dieterle pratique l'astrologie avec passion. dieterle ne commence ses grands films, paraît-il, que les jours favorables. je fais ressortir deux points seulement. si hitler croit réellement à l'astrologie, en principe on pourrait prédire, à partir de son horoscope, ce qu'il fera sur cette terre (à condition que plusieurs astro-

logues parviennent au même résultat). la chose la plus comique est à mes yeux la détermination du caractère en fonction du mois de la naissance, parce que je ne puis entendre une des douze caractérisations au hasard sans trouver qu'elle s'applique à moi. c'est alors qu'on remarque comme ces portraits statistiques en termes de qualités sont aujourd'hui incroyablement désuets.

dieterle me demande sans arrêt le sujet de film que je lui ai raconté une fois, *les derniers jours de César*. je l'esquisse pour lui, bien que nous n'ayons aucune chance. l'industrie ne fait pas de films costumés. elle redoute les chemises de nuit avec lesquelles les meininger[1] habillaient tous les romains. en fait, on pourrait teindre les tuniques en sombre et leur donner une coupe élégante. le peuple aurait des pantalons et des blouses. le public irait certainement voir cela, car à l'heure actuelle le sens de l'histoire et de la grande politique s'éveille. mais devant le public, comme un écran, se trouvent ses propriétaires, distributeurs de films et possesseurs de salles, qui prétendent « connaître » ce public. chacun sait qu'ils en sont le chancre. bon exemple de pseudo-démocratie, cela.

1. Meininger : *troupe théâtrale très célèbre à la fin du* XIXᵉ *siècle. Spécialisée dans les grandes reconstitutions historiques.*

11-4-42

il y a des mois, czinner m'avait raconté un début de film (jouant sur l'hypnose) en me demandant si je voulais imaginer une suite. je travaille donc des semaines avec lui, ainsi qu'avec le bergner, à la fin je tenais mon histoire. bergner la raconta à quelques américains, comme elle me dit, pour avoir leur jugement. puis elle fut prise de doutes, elle perdit beaucoup de son élan, malgré ses difficultés financières puisqu'elle est criblée de dettes. czinner de son côté partit aider billy wilder (écrivain de films, allemand) dans une mise en scène et n'eut plus un moment à lui. or voilà maintenant bergner qui me dit que mon film vient d'être vendu par quelqu'un d'autre, ami de wilder, simplement transposé dans un autre milieu, avec tous les détails de la fable — sans l'introduction à hypnose. 35 000 $. bien mieux tourné, tourné, paraît-il, la bergner a trouvé l'ensemble charmant. elle a lu le scénario...

18-4-42

ce pays me démolit mon Roman des tuis[1]. comment dévoiler ici la vente des opinions ? elle se promène toute nue. la grande comédie des opinions qui croient mener quand on les mène, le donquichottisme de la conscience qui s'imagine déterminer l'être social — tout ceci n'était bon que pour l'europe.

1. Tuis : *abréviation de* Tel-lek-tuell-in. *« Intellectuel à l'envers », qui devait donner à Brecht la matière d'un grand roman satirique resté à l'état d'ébauche.*

27-4-42

schönberg est un vieux tyran, et eisler confesse en riant qu'il tremble de mettre sa cravate de travers ou d'arriver dix minutes trop tôt. puis, rayonnant de joie, il raconte que schönberg a favorablement accueilli les 14 façons de décrire la pluie[1] et qu'il présentera même le film dans son cours à l'Université. il m'est venu à l'esprit que nous pourrions essayer d'écrire de nouveaux chants populaires sur cette musique nouvelle manière. pourquoi le peuple en effet ne pourrait-il chanter ainsi, à une température naturelle de 37 degrés.

lang, après une série de succès au box-office, s'est vu retirer successivement plusieurs films, parce qu'il se disputait, ou parce qu'un acteur français réclamait un metteur en scène américain. il commença à s'inquiéter et pria rolf nürnberg de lui rendre les 80 000 $ qu'il gérait pour son compte, le total de ses économies. n(ürnberg) fit une déplaisante tentative de suicide pour avouer ensuite que depuis des années il avait dépensé l'argent pour lui-même. ces semaines-ci, lang, alors qu'il achevait son dernier mois de contrat, se rendit chez l'ophtalmologiste. celui-ci lui cache un œil et veut lui faire lire des chiffres. l(ang) : « mais il faut allumer ! » la lampe brûlait depuis longtemps. maintenant il sait ou il pressent que son autre œil est menacé à son tour de cécité, comme c'était déjà arrivé à son père. il y avait laté pour l'accompagner, sa secrétaire et amie depuis des années, qui va maintenant avec winge. il le sait également.

1. 14 façons... : *partition écrite aux U.S.A. par Eisler sur contrat avec la fondation Ford.*

2-5-42

j'ai vu *le député de la flotte de la Baltique* [1], qui m'a plutôt remué, parce que cette petite histoire reflète bien l'attitude classique des socialistes vis-à-vis de la science — rédigeant au même moment quelques notes sur la musique de cinéma à l'intention d'eisler, j'ai remarqué que ce film ne recourait à la musique qu'en deux ou trois endroits où l'émotion est à son comble. ainsi la fin comporte-t-elle un fond musical (le vieux savant, après son discours au soviet de pétrograd qui se prépare à partir au front, revient dans son cabinet d'étude et se remet à ses livres). la musique se borne à intensifier l'émotion du public, et ceci d'une manière très générale, intrinsèquement creuse, comme s'il s'agissait d'une émotion en soi. je suis sûr que le simple bruit des troupes soviétiques en marche, sans plus, auquel succéderait éventuellement celui du livre qu'on feuillette dans le plus grand silence, produirait un effet plus fort. la généralité, l'abstraction de la musique condamnent également l'émotion à la générosité et à l'abstraction, la privent de tout contenu concret et la conduisent à se dévorer elle-même.

1. *Film soviétique de Iossif. E. Kheifitz (1936).*

28-5-42

sur la plage, avec lang, travail sur le film des otages (à l'occasion de l'exécution de heydrich à prague). à côté de nous était allongé un jeune couple, tous deux étroitement serrés l'un contre l'autre sous une gigantesque serviette de bain, l'homme à un moment donné sur la femme, un enfant jouait à proximité. non loin de là se dresse un grand appareil d'écoute dont les puissants ailerons décrivent un arc de cercle. derrière, un soldat sur une selle, en manches de chemise, mais devant les quelques petits bâtiments une sentinelle en uniforme complet la garde avec son fusil. d'énormes camions-citernes descendent avec un léger ronflement de moteur la rue asphaltée de la plage, et on entend des coups de canon derrière la baie.

30-5-42

eisler amène odets, white hope du théâtre américain. celui-ci s'assied, bien nourri, bien détendu et dit avec des yeux brillants : « j'ai vu s'effondrer depuis vingt ans tout ce qui signifiait un tant soit peu quelque chose dans ce pays, la morale, le caractère, l'art, la personality. tout est maintenant nivelé. nul ne sait plus qui il est, où il se trouve ni ce qu'il pense. on ne connait plus son adresse, sa femme ni ses habits. entre une actrice, la fille d'un directeur de banque et une prostituée, la différence est à peine sensible. comment m'y prendre pour caractériser sur la scène un salesman ? n'importe qui d'autre pourrait lui ressembler. c'est l'unique chose qui le caractérise. quand vous allez à hollywood, toutes les stars vous abordent ainsi : voyez, je suis comme tous les autres, je ne suis pas corrompu par mes cachets, je pense ce que vous pensez vous-même, je ne suis pas remarquable en quoi que ce soit, just nice. » je dis à odets : « un peu de fascisme et vous retrouverez tout ce dont vous avez besoin pour le théâtre. » en premier lieu, les différences. et les grandes personnalités. streicher, goering, goebbels. thyssen. et les énormes fables. l'incendie du reichstag. l'assassinat de röhm. le putsch de la bière. « tu es licencié » donne un iambe beaucoup moins bon que « tu vas te tirer une balle ». entre-temps il me relate avec résignation ce que l'« on » veut en amérique ; comment il écrivit une pièce à plusieurs décors, qui coûta 44 000 $ et fit un flop, si bien que maintenant il se borne à des pièces à set [1] unique. bref, entre lui et le premier scénariste venu, la différence a commencé à s'estomper (ce que bien sûr il ignore). je lui fais part de la forte impression que m'ont laissée quelques scènes de *Waiting for lefty*, présentées lors d'un meeting à Madison Square Garden. cette structure mince, élégante, intime convenait magnifiquement au théâtre de masse. (kortner citait l'impression d'intimité qu'il ressentait à new york, en comparaison d'hollywood par exemple.) la pièce utilisait la seule forme qui ait ici une tradition, le vaudeville. odets décrivit ce vaudeville avec verve et m'écouta avec quelque étonnement tracer le parallèle. actuellement il est plongé jusqu'au cou dans le théâtre psychologique (modèle tchekhov). « je suis in-

1. Set : *décor.*

capable d'écrire sans savoir pour qui », a-t-il déclaré. « écrivez donc pour broadway », lui dis-je démagogiquement, « mais réfléchissez bien que ce sera bientôt le centre du monde. l'amérique joue pour la première fois un rôle dans la politique mondiale ».

5-6-42

avec eisler, odets, lunch chez lang. nous esquissons le cadre d'un film pour les scènes de *grand-peur et misère.* odets cherche something uplifting. je parle d'un tank qui serait pris dans les glaces. lui : il faudrait que ce soit un équipage nazi, qui connaisse une mutation psychique. ma proposition : un tank abandonne (la bataille de tanks). il se met à l'écart pour procéder à des réparations. froid, guérillas et discipline renforcée. le rythme de travail indique l'état psychique des hommes. une fois les réparations terminées, le tank passe chez les russes et se rend — l'après-midi, sur l'insistance de granach [1], chez anna may wong, actrice chinoise à qui il a parlé de la *Bonne âme.* elle a joué à londres *le cercle de craie* de klabund ; le soir, thören, kortner, eisler, hans viertel, winge. thören raconte qu'un hongrois entend vendre guillaume tell à un producer d'ici : « you know, i have written *Zola.* it was a picture for liberty and humanity. now i have written another picture, titled *Wilhelm Tell.* in this picture is much more liberty and much more humanity. »

1. Granach *(1880-1949) : acteur qui joua dans plusieurs pièces de Brecht* (Tambours dans la nuit, La Décision, Homme pour homme).

5-6-42

j'essaie avec lang d'ébaucher un scénario *Silent City.* sur prague, la gestapo et les otages. mais tout cela n'est finalement que du monte carlo.

27-6-42

il paraît que le scénario que j'écris avec lang (*les otages de prague*) a quelque chance. lang l'a exposé à un producer, sur lequel il a fait impression. combien je déteste ces petits accès de chaleur qui s'emparent de chacun au voisinage de l'argent (temps de travail assuré, logement amélioré, cours de musique pour steff [1], les bienfaits d'autrui n'étant plus nécessaires).

1. Steff : *Stefan, fils et héritier de Brecht.*

29-6-42

je travaille habituellement au scénario des otages avec lang, de neuf heures du matin à sept heures du soir. je suis frappé par une formule qui revient sans cesse au moment où il faudrait discuter la logique d'un événement ou d'un enchaînement : « le public acceptera cela. » le public accepte donc que le mastermind [1] de la résistance secrète se dissimule derrière un rideau de fenêtre lors d'une perquisition de la gestapo. il accepte que des cadavres de commissaires tombent des placards à vêtements. et aussi il accepte les assemblées populaires « clandestines » en pleine terreur nazie. voilà le genre de trouvailles que lang « achète ». intéressant encore qu'il soit davantage intéressé par les moments de surprise que par les moments de tension.

1. Mastermind : *le cerveau.*

29-6-42

eisler a mis en musique la plupart des poésies finnoises sous le titre *livret de chants hollywoodiens.* il a chanté ceux-ci à odets, qui lui a dit : « on ne peut faire de telles choses que dans un état de pauvreté. »

29-6-42

visite à jean renoir. il y a chez lui une atmosphère typiquement française. il l'a obtenue en achetant une authentique maison américaine (une caisse de bois comme on en voit dans les films historiques, non pas une imitation) et en y mettant uniquement de vieux meubles américains. il a disposé ces meubles avec discrétion, enlevé à la hache un peu de stuc de la cheminée, et il habite maintenant dans un environnement cultivé. il relate du reste que l'antisémitisme augmente rapidement dans les studios (« les juifs savent se défiler pour échapper à l'armée »). karl koch [1] s'était

1. Karl Koch : *réalisateur allemand, né en 1892. Il termina* La Tosca, *commencée par Renoir (1940).*

rendu avec lui en italie pour réaliser un film sur la tosca dans l'intérêt des relations franco-italiennes. renoir revint à paris, mais koch resta là-bas et semble n'avoir jamais été importuné, du moins jusqu'au début de la guerre germano-américaine — ceci bien qu'il ait été officier d'artillerie allemand pendant la guerre mondiale. « j'aime travailler en italie », dit renoir, « les italiens sont d'ardents antifascistes ».

5-7-42

pendant que je dicte le scénario, lang négocie au-dessus dans le studio avec les gens de finance. comme dans un film de propagande, parviennent jusqu'à moi les chiffres et les cris des blessés à mort : « 30 000 $ ←→ 8 % » ← « I can't do it. » je sors avec la secrétaire, dans le jardin. canonnade en provenance de la mer...

11-7-42

kortner ne peut obtenir aucun rôle. eisler raconte que les gens de la *R.K.O.* ont ri aux éclats quand on leur a présenté des prises de vues réalisées à titre d'essai : il aurait roulé des yeux. en fait, tout jeu véritable est ici proscrit, il n'est autorisé qu'aux nègres. les stars n'interprètent pas des rôles, elles sont mises dans des « situations » données. leurs films constituent une sorte de comics (roman d'aventures à épisodes), qui montre un personnage type dans une série d'embarras. (même les comptes rendus de presse diront : gable déteste garbo, mais en sa qualité de reporter il a..., etc.). s'agissant de k(ortner), c'est le chômage justement qui le conduit à jouer même dans la vie privée beaucoup plus qu'il ne le fit jamais sur scène. je le vois, avec un mélange d'amusement et d'épouvante, illustrer le banal récit d'événements insignifiants avec une intempérance de gestes et d' « expression ».

12-7-42

un certain rôle est joué par ce qu'on appelle les gallup poll tests. sur la base d'un système d'échantillons précis représentant les diverses couches sociales, on recueille les opinions de la population (à propos de problèmes politiques fondamentaux, mais aussi de la distribution de films tournés d'après des romans célèbres). la chose passe pour une institution démocratique. il s'agit en réalité de tester l'effet de la réclame et de la propagande.

un homme s'approche avec un verre d'eau de quelqu'un qui meurt de soif dans un désert : quelle est ta boisson préférée ?

20-7-42

tous ces derniers temps, travail alimentaire sur le scénario des otages avec lang. je dois recevoir 5000 $ pour cela, et 3000 $ autres pour la suite de ma collaboration.

27-7-42

ce journal montre, ne serait-ce que par le nombre des notations afférentes, la situation embarrassée dans laquelle je me trouve, projeté au centre même du trafic mondial de la drogue au tout dernier rang des tuis de cette branche.

qui dira l'infinie tristesse d'une camelote qu'est le film aux otages, dont j'ai maintenant à m'occuper ? que de schèmes, d'imbroglios, que de faux artifices ! le peu de décence préservé s'épuise à respecter strictement le cadre d'un soulèvement national bourgeois ! à quoi il faut encore ajouter désormais le problème de la distribution. j'ai vu un registre avec les photographies de tous les acteurs qu'on peut avoir, ou plutôt qui sont déjà là — des têtes sorties tout droit du programme du théâtre municipal d'ulm.

Traduit par Philippe Ivernel

(à suivre)

cahiers du CINEMA

Les « Cahiers » n'appartiennent à aucun groupe de presse ou d'édition. Ils ne sauraient donc trouver de remèdes miracle à la conjoncture économique actuelle. L'augmentation continuelle du prix du papier (plus de 100 % en un an) nous a obligé à porter à 10 F le prix du numéro. Alors que le produit de nos ventes constitue pratiquement notre seule ressource, il nous faut constituer des stocks de papier, payables à très brève échéance. Les marchands de papier n'attendent pas.

Ces difficultés auront, ont déjà, des répercussions sur le marché de l'édition et sur celui des revues. Celles qui préservent leur autonomie idéologique (dont on sait qu'elle passe par une autonomie économique), c'est-à-dire les revues d'extrême-gauche, seront les premières touchées. L'appareil que constituent les « Cahiers » est d'ores et déjà vulnérable. Inversement, ses rédacteurs ne se sentent ni vaincus, ni faibles. Il est hors de question que leur travail cesse. Nous continuerons.

Plus que jamais, le système de l'abonnement doit être préféré à celui de l'achat au numéro. Nous l'avons déjà dit : le numéro revient moins cher à l'abonné et, d'autre part, garantit au lecteur, comme à la revue, une distribution régulière et à long terme qui fournit une base économique saine à la production de la revue. Aussi, malgré l'augmentation du prix de la revue, nous maintenons l'actuel tarif d'abonnement jusqu'au 31 janvier 1975. Ceci pour permettre à ceux de nos lecteurs qui ne se sont pas encore abonnés, de le faire et ainsi de nous soutenir.

Par ailleurs, nous nous efforçons depuis quelques mois de développer d'autres types de diffusion. Soit par l'intermédiaire de librairies ou de ciné-clubs, soit par la mise sur pied d'un réseau de correspondants privés. Seuls moyens de gagner en autonomie financière par rapport au monopole de diffusion que constituent les N.M.P.P. C'est pourquoi nous demandons à nos lecteurs susceptibles de diffuser la revue de prendre contact avec nous. La survie des « Cahiers », c'est aussi l'affaire de ses lecteurs!

La Rédaction.

ABONNEZ-VOUS !

CAMPAGNE D'ABONNEMENTS

Jusqu'au 31 janvier 1975, dernière limite, vous pouvez vous abonner ou réabonner pour une ou plusieurs années en bénéficiant de notre ancien tarif.

---

cahiers du CINEMA

BULLETIN D'ABONNEMENT

A nous retourner 9, passage de la Boule-Blanche.
75012 Paris

NOM .... Prénom ....

ADRESSE ....

désire profiter de votre offre et vous faire parvenir la somme de :

FRANCE : 76 F. ETRANGER : 88 F.

ETUDIANTS - CINE-CLUBS : France : 70 F. Etranger : 80 F.
(Cachet Faculté ou Ciné-Club ou photocopie carte étudiant ou Ciné-Club.)

LIBRAIRES : FRANCE : 70 F. ETRANGER : 80 F.

Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre s.-v.-p. la dernière bande) ☐
Je ne suis pas encore abonné et cet abonnement débutera avec le n° .... ☐

Mandat-lettre joint ☐
Chèque postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76 ☐

VOUS POUVEZ NOUS AIDER DAVANTAGE ENCORE EN SOUSCRIVANT UN ABONNEMENT DE SOUTIEN.

---

cahiers du CINEMA

ABONNEMENT DE SOUTIEN

NOM .... Prénom ....

ADRESSE ....

désire souscrire un abonnement de soutien et vous fait parvenir la somme de :

FRANCE - ETRANGER : 150 F.

Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre s.-v.-p. la dernière bande) ☐
Je ne suis pas encore abonné et cet abonnement débutera avec le n° .... ☐

Mandat-lettre joint ☐
Chèque postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement ce jour au C.C.P. 78-90-76 ☐

Les Cahiers du Cinéma sont en vente régulièrement entre autres, dans les librairies suivantes :

A PARIS :

La souris papivore, 3, rue Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie (3e).
Les joueurs de A, 9, rue des Lions (4e).
La Joie de lire, 40, rue Saint-Séverin (5e).
La Commune, 28, rue Geoffroy-Saint-Hilaire (5e).
Le Zinzin d'Hollywood, 7, rue des Ursulines (5e).
Lire-Elire, 16, rue de Santeuil (5e).
Librairie Nouvelle, 1, rue des Fossés-Saint-Jacques (5e).
F.N.A.C.-Montparnasse, rue de Rennes (6e).
La Pochette, 5, rue de Michel (5e).
Librairie Saint-Michel, 8, place de la Sorbonne (5e).
Le Minotaure, 2, rue des Beaux-Arts (6e).
La Hune, 170, boulevard Saint-Germain (6e).
Le Coupe-Papier, 19, rue de l'Odéon (6e).
L'Escalier, 12, rue Monsieur-le-Prince (6e).
Contacts, 24, rue du Colisée (8e).
L'Etincelle, 92, rue Oberkampf (11e).
Cinéma « 14 Juillet », 4, boulevard Beaumarchais (12e).
Librairie Tropismes, 46, rue de Gervogie (14e).
La Lettre ouverte, 213, rue de la Convention (15e).

EN PROVINCE

AIX-EN-PROVENCE : *L'Antidote*, 13, rue Fernand-Dol.
AGEN : *Librairie occitane*, 32, rue Grenouilla.
ANGOULEME : *Librairie Roy*, 2, rue de Beaulieu.
ANNECY : *Le Rouge et le Noir*, 55 *bis*, rue Carnot.
BAYONNE : *Librairie Port-Neuf*, 28, rue Port-Neuf.
BOURGES : *Librairie Auxenfans*, 15, rue des Arènes.
BESANÇON : *Librairie Camponovo*, 50, Grande-Rue.
BORDEAUX : *Mimesis*, 5 *bis*, rue de Grassi.
BORDEAUX : *Librairie Chevaline*, 20, rue Sainte-Colombe.
BORDEAUX : *Librairie Le Doigt dans l'Œil*, 20, rue Sainte-Colombe.
BORDEAUX : *Librairie La Taupinière*, 3, rue des Pontets.
CHARLEVILLE : *Librairie d'Ardennes*, 58, place Ducale.
DIJON : *Librairie de l'Université*, 17, rue de la Liberté.
ENGHIEN-LES-BAINS : *La Caravelle*, 36, rue du Départ.
EPINAL : *Le Petit Ciné d'en bas de chez moi*, place des Quatre-Nations.
GRENOBLE : *Les Yeux fertiles*, 7, rue de la République.
LE HAVRE : *Lire et Agir*, 13, rue Ancelot.
LILLE : *L'œil ouvert*, 56, rue de Cambrai.
LILLE : *Librairie Eugène Pottier*, 36, rue de la Clef.
LIMOGES : *La Gartempe*, 25, place de la République.
LYON : *Librairie Les Canuts*, 33, rue René-Leynaud (1er).
LYON : *Librairie Fédérop*, 7, rue des Trois-Maries (5e).
MARSEILLE : *Lire*, 16, rue Sainte (1er).
MARSEILLE : *La Touriade*, 211, boulevard de la Libération (4e).
MARSEILLE : *Librairie Universitaire des Allées*, 142, La Canebière.
METZ : *Librairie Paul Even*, 1, rue Ambroise-Thomas.
MONTPELLIER : *La Découverte*, 18, rue de l'Université.
MONTPELLIER : *Librairie Sauramps*, 2, rue Saint-Guilhem.
MONTPELLIER : *Rayon du Livre marxiste*, 34, rue des Etuves.
NANCY : *Librairie Le Vent*, 28, rue Gambetta.
NANTES : *Librairie 71*, 29, rue Jean-Jaurès.
NICE : *Librairie Le Temps des Cerises*, 50, bd de la Madeleine.
ORLEANS : *Librairie Les temps modernes*, 57, rue de Recouvrance.
PERPIGNAN : *Librairie Torcatis*, 10, rue Mailly.
RENNES : *Les nourritures terrestres*, 19, rue Hoche.
RENNES : *Le monde en marche*, 37, rue Vasselot.
REIMS : *Librairie Le Grand Jeu*, 20, rue Colbert.
ROUEN : *Librairie L'Armitière*, 12 *bis*, rue de l'Ecole.
TOULOUSE : *Librairie Demain*, 30, rue Gatien-Arnault.
TOULOUSE : *Librairie Privat*, 14, rue des Arts.
TOURS : *Librairie Franco-Anglaise*, 22, rue du Commerce.

A L'ETRANGER :

ALLEMAGNE (République Fédérale)
Abaton-Kino, von Melle Park 17. — HAMBURG 13.

ANDORRE
Librairie Eureka, Antic Carrer Major 18.

ARGENTINE
Librairie Galatea, Viamonte 564, BUENOS-AIRES.

BELGIQUE
La force de lire, 53, rue Malibran, BRUXELLES 1050.
Zéro de conduite, 9, rue Goffart, 1040 BRUXELLES.
L'autre livre, 20, place Saint-Jacques, LIEGE.

CANADA
Librairie progressiste, 1867 Amherast. Montreal 132.
Verdi Cinéma, 5380 St. Laurent, Montreal 151.
Cine-Books, 692 A Yonge Street, TORONTO 5, Ontario.

DANEMARK
Husets Bogcafé, Magstraede 12. — 1024 KOBENHAVN.

ITALIE
Libreria Parolini, Via Ugo Bassi 41. — BOLOGNA.

PORTUGAL
Livraria Buchholz, Rua Duque de Palmela 4. — LISBONNE.
Librairie Ulmeiro, avenue d'Uruguay 13 A - LISBONNE.

SUISSE
Buchhandlung-Der Funke, Klyberkstr. 109, BALE 4057.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution
Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par l'Imprimerie de Châtelaudren 22170
Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

BALLAND

publie la
BIBLIOTHEQUE
DES CLASSIQUES
DU CINEMA

Des livres-films
qui constituent vraiment
"la pléiade" du cinéma.



LES VISITEURS DU SOIR
MARCEL CARNE
JACQUES PREVERT
49 F

DROLE DE DRAME
MARCEL CARNE
JACQUES PREVERT
49 F

LA GRANDE ILLUSION
JEAN RENOIR
49 F

LES ENFANTS DU PARADIS
MARCEL CARNE
JACQUES PREVERT
1 volume double : 79 F

à paraître :

A BOUT DE SOUFFLE
JEAN-LUC GODARD
49 F

Chaque livre comprend :

- 1.000 photographies extraites du film
- le dialogue intégral lui correspondant
- une analyse de l'œuvre et de son tournage relié sous jaquette couleur.

Chez votre libraire ou à défaut à Régie Informations, 32 rue Le Peletier 75009 Paris
Il vous suffit de découper le bon ci-dessous

M.. Adresse précise. ....

désire recevoir le livre "Drôle de drame", "Les visiteurs du soir", "La grande illusion", "Les enfants du paradis", "A bout de souffle" et vous adresse ci-joint par chèque bancaire ☐ mandat ☐ virement postal ☐



Nos derniers numéros :

250 (mai 1974)

Les *cahiers* aujourd'hui
Dario Fo :
le collectif *La comune*
et la culture populaire
Un film collectif sur le "bonheur"
réalisé par l'Unité-Cinéma de la
Maison de la Culture du Havre
Critiques :
Histoire d'énoncer
(*Lacombe Lucien*, etc.)
Deux conceptions du direct
Cinéma anti-impérialiste à Royan

251-252 (juillet-août 1974)

ANTI-RETRO :
Entretien avec Michel Foucault
Portier de nuit
CINEMA DE LUTTE :
"Cinélutte", *Histoires d'A*
Chili : Entretien avec Miguel Littin
Réflexion sur le cinéma algérien 2
Critiques :
Amarcord, Festival de Toulon
Action culturelle et Ordre moral :
Entretien avec Pierre Gaudibert

253

CINEMA ANTI-IMPERIALISTE
EN AMERIQUE LATINE
Bolivie : Entretien avec Jorge Sanjines
Chili : *La Terre Promise*
ANTI-RETRO (suite)
Critiques :
Le fantôme de la liberté, *Idi Amin Dada*
L'exorciste
L'heure de la libération a sonné
(Entretien avec Heiny Srour)
Les rencontres de Montréal
LES CAHIERS AUJOURD'HUI (suite)